عبد الفتاح كيليطو

في جو من الندم الفكري



المتوسط

عبد الفتاح كيليطو: كاتب وناقد مغربي، وُلد عام 1945 في مدينة الرباط، يكتب باللّغتينْ العربيَّة والفرنسيَّة، اشتغل على التجديد في الدراسات الأدبيَّة العربيَّة، وصدر له في ذلك عدَّة مؤلَّفات، منها خمسة أجزاء كأعمال كاملة سنة 2015، وهي: "جدل اللغات"، "الماضي حاضراً"، "جذور السَّرد"، "حمَّالو الحكاية"، و"مرايا" عن دار توبقال. بالإضافة إلى أعماله التي نُقلت بين اللغتينْ: "من نبحث عنه يقطن قربنا"، 2019.

- Les Pistaches d'Aboul 'Ala' al-Ma'arri (2019).

- L'Absent ou l'épreuve du soleil (2020).

- Ruptures (2020).

تُرجمَت له أعمال عديدة إلى لغات أخرى مثل الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

ساهم في عدد من الندوات والمحاضرات حول الأدب العربي والفرنسي في لقاءات ثقافية وحوارات في المغرب وخارجه. كما تحصَّل على عدَّة جوائز في النقد والدراسات الأدبية.

المتوسط

المؤلف: عبد الفتاح كيليطو / عنوان الكتاب: في جو من الندم الفكري
الطبعة الأولى: 2020
صورة الغلاف: سليمان سليمان / تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-32201-78-9



منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / قيصرية المصرف - طابق أول / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

عبد الفتاح كيليطو

في جو من الندم الفكري

المتوسط

كتب ضخمة!
ما أوسع مجال المعرفة!
آه، كم يتعين علي أن أتعلمه!
إن لم يَلج ذلك ذهني
فليكن على الأقل في الكتاب!

جوته

إذا ما تحررنا من ماضي الأخطاء، فإننا نلفي الحقيقة في جو من الندم الفكري. والواقع أننا نعرف ضد معرفة سابقة، وبالقضاء على معارف سيئة البناء، وتخطي ما يعرقل، في الفكر ذاته، عملية التفكير.

غاستون باشلار

مقامات

بصفة عامة، يتحدث الناقد أو الباحث باسمه الشخصي ويتحمل عبء ما يقول مباشرة وبالكامل، بينما صاحب الكتابة الأدبية لا يخاطب القارئ إلا بصفة غير مباشرة لأنه ينسب الكلام إلى رواة وشخوص لهم أسماء وسِيَر وتصرفات خاصة قد تكون في بعض الأحيان شبيهة بما يجري في الأحلام. واستناداً إلى تجربتي الشخصية يمكن أن أقول إني سعيت، في كلتا الحالتين، إلى الاحتفاظ بنفس الصوت والإيقاع، وبالنغمة ذاتها، بحيث لا أروي في نهاية الأمر، أنا الذي أعتمد دائماً على غيري، إلا لقاءاتي المتجددة مع هذا المؤلِّف أو ذاك.

خصوصية الكتابة مرتبطة بنوعية القراءة. ماذا قرأت؟ وبادئ ذي بدء، ما هو أول كتاب قرأته؟ في كل مناسبة أقدم عنواناً مختلفاً حسب مزاج اللحظة، ومنعرجات الذاكرة، وحسب الشخص الذي يسألني ولغته والأدب الذي ينتمي إليه، فأقترح، بل أخترع كتاباً أول، أُبدع مرة أولى. ها نحن أمام مسألة البدايات. هل هناك أصلاً مرة أولى؟ في أغلب الأحيان لا تكون مؤكدة ومضمونة، سواء أتعلق الأمر بالقراءة أم بأمور أخرى. ما إن نعتقد الإمساك بها حتى نكتشف، وربما في الحين أو فيما بعد، أنها مسبوقة بأخرى. المرة الأولى في النهاية هي المرة بعد الأولى، وفي أحسن الأحوال المرة الثانية.

ككل تلميذ، تعلمت تهجي الحروف وكتابتها في المدرسة تحت إشراف المعلم، وهذا مكسب مهم (ننسى ذلك)، ولكن الأهم حدث عندما أدركت أن باستطاعتي بمفردي قراءة كتاب، وبالتالي قراءة كل الكتب المتاحة. إنه مكسب تحرزه وحدك، بدون أن يساعدك أحد، لا المعلم ولا الأم ولا الأب ولا الأخ الأكبر. في لحظة متميزة وغير متوقعة، تفتح كتاباً وأنت تلعب، فتجدُ نفسك تقرؤه، تغدو قادراً على قراءته فتسترسل في تتبع صفحاته إلى النهاية. تبدأ حينئذ مرحلة جديدة في حياتك، يتخللها البحث عن الكتب والعثور عليها والتجاوب معها. وإذا بك تخصص وقتك كله للأدب، فيرافقك منذ صغرك ولا تتصور الوجود بدونه.

بأية لغة يتم ذلك؟ قرأت وأنا طفل عدداً لا بأس به من الروايات الأمريكية والبريطانية، مترجمة إلى الفرنسية وبعضها بتصرف لتكون في متناول صغار السن، روايات جاك لُندُن، والتر سْكُوت، مارك توين، وآخرين. هل كنت أدرك أنها مترجمة؟ لا شك أنني كنت أحس أن ما أقرؤه ينتمي إلى عوالم بعيدة عن السياق الفرنسي كما بدأت التعرف عليه من خلال الكِتاب المدرسي؛ يتجلى الاختلاف في نعوت الأماكن الجغرافية كما في أسماء الشخوص ولباسهم وأطعمتهم وعاداتهم.

يختلف مجال هذه الروايات عن الإطار الفرنسي، فما بالك بالإطار العربي كما تعودت عليه في محيطي الأسري ثم في الكتاب المدرسي. ومن بين النصوص التي درَسناها قصة «الحلاق الثرثار» لمصطفى لطفي المنفلوطي، قصة هزلية شيقة بثت السعادة فينا، ضحكنا جميعا ونحن نقرؤها، ولا غرو أنها هي التي هدتني إلى كتب المنفلوطي وإلى الولع بها حتى أنني قرأتها بالكامل. لم يكن ملماً بالفرنسية، كان يترجم

مؤلفات لم يقرأها، لا بلغتها الأصلية ولا بأية لغة أخرى، لم يكن يعرف محتواها إلا شفوياً، والحق يقال إنه استطاع بفضل أسلوبه المتميز أن يفرض نفسه كمؤلف أصيل. وهكذا اكتشفت الأدب الأنجلوسكسوني عن طريق اللغة الفرنسية، والأدب الفرنسي عن طريق اللغة العربية[1]. لم أقرأ كتباً فرنسية بلغتها الأصلية إلا فيما بعد، ولعل أول ما قرأت **أوجيني غراندي** لِ بَلْزاك، لأن قريبة لي أكدت أن هذا الكتاب سيساعدني على إتقان الإنشاء المدرسي ... وارتباطاً بهذا فإن الصورة التي تكونت لدي هي أن الروايات الأمريكية التي كنت أقرؤها تدور أحداثها في فضاءات بعيدة، غابات موحشة، بحار نائية، جزر تحمل أسماء موحية، ثلوج متراكمة، كائنات غريبة وأحياناً مخيفة. أما أحداث الروايات الفرنسية التي نقلها المنفلوطي فتتم غالباً في فضاء حضري مديني، وشخوصها في أغلبهم مهذبون أنيقون.

قد يؤدي الولع بالقراءة إلى رسم مصير الطفل وتحديد مستقبله الدراسي والمهني، ومن هذا المنظور كان من الطبيعي أن أمارس مهنة تدريس الأدب. هكذا تخصصت، إن جاز التعبير، في دراسة الأدب الفرنسي، لكن انتهى بي الأمر، ويا للمفارقة، بإنجاز أطروحة عن مقامات الهمذاني والحريري. لماذا وقع اختياري على هذا النوع بالذات، على نصوص لا يقرؤها أحد، بحيث يخيل إلي أنني اليوم قارئها الوحيد وأنها ألفت من أجلي؟

---

1) على الأرصفة كانت تباع مجلة أدبية مصرية صغيرة الحجم عنوانها **كتابي**، وكان صاحبها، حِلمي مُراد، يصدر أيضاً سلسلة «مطبوعات كتابي»، تتضمن ترجمة أرقى الروايات العالمية. أنا مدين بالكثير لهذا الناشر، فبفضله قرأت **مدام بوفاري** وما لا يحصى من الروايات الأوروبية، ومن بينها رواية فنلندية هي الوحيدة التي اطلعت عليها في حياتي. أشير مع ذلك إلى أنني قرأت مؤخراً **أرنب فاطنان**، رواية جميلة لِ أرْطُو پاسِيلِينا.

ربما رغبة في الابتعاد عن النهج الأوروبي، نهج يظل يلاحقك رغماً عنك ولا فكاك لك منه. أحد الباحثين (لا أتذكر اسمه ولا سياق إشارته، أتذكر فقط أن النص كان بالإنجليزية) كتب قبل مدة أن مقامات الحريري الخمسين كادت أن تكون رواية لو راعى مؤلفها ترتيباً زمنياً محكماً بحيث تكون مرتبطة وموصولة عضوياً بعضها ببعض. فالقاعدة النوعية أن كل مقامة منفصلة ولا تتصل بجاراتها إلا بخيط رفيع يتمثل في عودة البطلين. قد تصير رواية إذا أدخلنا بعض التعديلات على متنها، مثلاً إذا اعتبرناها لا كوحدات كل منها مكتفية بذاتها ومنفصلة عن بعضها البعض، وإنما كفصول في مجموع منسجم، وربطها زمنياً بحيث يكون هناك تسلسل واتساق. وقد نضيف أن هذه حال الرواية التشردية الإسبانية التي يدور موضوعها على الكدية والصعلكة، تماماً كما في كتاب الحريري. كان بإمكان مقاماته أن تكون رواية، بالمعنى الأوروبي، كما هو شائع اليوم ومند قرنين أو ثلاثة. الخلاصة أنها رواية، بيد أنها لا تعلم ذلك. بتعبير آخر كاد الحريري أن يكون مؤلفاً أوروبياً! لكنه مع الأسف لم يذهب بعيداً في هذا الاتجاه، لم يدرك أن الفرصة كانت متاحة له للاندماج في الإطار الأوروبي للرواية. تكمن أهمية كتابه في وعد لم يتحقق، وعد لم يدر بخلده لكنه سيظل مرتبطاً به. المقامات عنوان مجده وشهادة انهزامه.

غني عن القول إن هذه الاعتبارات لم تكن لتراوده أو تشغل بال معاصريه. إنها تكشف عن أسف دفين، وفي الوقت ذاته عن رغبة مبهمة في معالجة الأمر وتصحيحه بحشر الحريري في جو عصرنا

المواتي لفن الرواية. ليس هذا الأمر بالمدهش حقاً، فعادة ما نتصرف هكذا عندما نتفحص الأدب العربي انطلاقاً من أدب آخر يعتبر مهيمناً، كالأدب الإنجليزي أو الفرنسي. في هذه الحالة فإن البحث الأدبي، والقراءة بشكل شامل، تغدو عملية تعديل مستمرة، فمن أجل الامتثال للنموذج الأجنبي نقوم تلقائياً وبحسن نية بتقطيع النصوص أو تمديدها حسب الحالات.

ما يميز المقامات أن أبطالها أدباء، وبشيء من التفكير يجوز ربط هذا بما جاء في **رسالة الغفران**، علماً أن شخصها الرئيس، ابن القارح، لم يكن شخصاً «من ورق»، بل كان من معاصري أبي العلاء. نحن إذن أمام ظاهرة فريدة وربما نادرة، الأديب كبطل لعمل سردي. يذهب مع ذلك تفكيرنا في هذا المضمار إلى روايات حديثة تتطرق للموضوع نفسه، مثلاً **أوهام ضائعة** لِ بَلْزاك، وقريباً منا ما يسمى «رواية الكامپوس»، صنف ازدهر في المدة الأخيرة، ومن بين من ساهم فيه، يمكن ذكر ڤلاديمير نابوكوف، وفيليب رُوط، وديڤيد لُودج، صاحب **عالم صغير**، رواية جمع فيها نموذجين، فإلى جوار الجامعيين وصف روائيين وشعراء، ولا يخفى أن العديد من الجامعيين يطمحون إلى قرض الشعر أو كتابة نص روائي. أشير إلى أنني ركبت الموجة نفسها في **أنبئوني بالرؤيا**، وربما في سائر محاولاتي السردية. هكذا بعد لف ودوران عدت إلى المقامات.

كنت في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي أهتم شيئاً ما باللسانيات لأنه كان يشاع وقتئذ أنها تمنح الطريقة المثلى لتحليل النصوص الأدبية. من لا يتقن اللسانيات لن يفلح أبداً

في مساره الأدبي. كنت تعيساً أمام هذا الحكم القاطع، وكنت أصغي إلى اللسانيين يتحدثون بحماس وأنا بينهم لا أفهم ما يقولون. تبين لي حينئذ أنني لست مؤهلاً للخوض في التنظير اللساني والأدبي، مع أنني استفدت كثيراً من علمائه وأخصائييه. يضاف إلى هذا عجزي الواضح عن كتابة دراسة رصينة وفق المعايير الجامعية المعهودة. وبالجملة، لست قادراً على تأليف بحث مستفيض لموضوع ما في فصول متراصة البناء. كان هذا يقلقني ولم أتجاوزه إلا يوم ظهر لي أن ما كنت أعتبره عجزاً يمكن أن أجعل منه الموضوع الرئيس لمؤلفاتي. ليست طريقتي في الكتابة من اختياري، ما هو شبه مؤكد أن ليس بمستطاعي أن أكتب بطريقة أخرى، ولعل هذا هو تعريف الأسلوب، أن تظل حبيس طريقة في الكتابة.

اتضح لي هذا على الخصوص وأنا أقرأ الجاحظ، فهو الذي خلصني من شعوري بالنقص يوم أدركت أنه لم يكن يستطيع، أو على الأصح لم يكن يرغب في إنجاز كتاب بمعنى استيفاء موضوع ما والمثابرة عليه والسير قدماً دون الالتفات يميناً أو يساراً. هو نفسه يقر بهذا ويعتذر مراراً ... على ماذا؟ كدت أقول على تقصيره، وما هو بتقصير. يعلل الأمر بتخوفه من أن يمل القارئ، والواقع أنه هو أيضاً كان يشعر بالملل ويسعى إلى التغلب عليه، وهذا سر استطراداته المتتالية. أسس الجاحظ بصفة جلية فن الاستطراد، دشن (ها نحن قد رجعنا دون أن نشعر إلى مفهوم المرة الأولى) فن الانتقال المفاجئ من موضوع إلى موضوع، من شعر إلى نثر، من موعظة إلى نادرة، من مَثَل إلى خطبة، من جد إلى هزل. وإذا

كان من اللازم تشبيهه بكاتب أوروبي، فلا أرى أفضل من الفرنسي مُونتيني الذي كان يكتب، على حد قوله، «بالقفز والوثب». ولا أشك أنه كان يقرأ أيضاً بهذه الطريقة.

الكتابة بالقفز والوثب ... أفهم اليوم لماذا قضيتُ سنوات في دراسة المقامات، ذلك أن مؤلفيها، المتشبعين بفكر الجاحظ، نهجوا الأسلوب نفسه. وقد أكون تأثرت بهم، فكتبي تتكون من فصول قائمة بذاتها، إنها استطرادات، مجالس، أو إذا فضلنا مقامات، بكل معاني الكلمة.



شـارل پـيلا

في سنة 1996 أعادت إحدى دور النشر طبع الترجمة الفرنسية التي أنجزها شارل پيلا لِ **كتاب البخلاء** للجاحظ، مصحوبة بمقدمة طُلب مني كتابتها. لم أتردد لإعجابي الشديد بالترجمة التي نشرها المستعرب الفرنسي المرموق قبل خمسة وأربعين سنة. وكم كانت سعادتي كبيرة عندما توصلت بنسخة من الطبعة الجديدة، طبعة أنيقة وغلاف جميل، واسمي غير بعيد عن اسم الجاحظ.

لكن قلقاً غامضاً ألم بي وأنا أنظر إلى الغلاف، لم أتبين في البداية مبرره وسره. إن شيئاً ما ليس على ما يرام. هل في مقدمتي خلل لم أنتبه إليه؟ مر بعض الوقت قبل أن أفطن إلى أن انزعاجي مرده إلى غياب اسم المترجم على الغلاف. لو كان يجب، لسبب أو لآخر، أن يضحى باسم على الغلاف، لتفهمت بكل أريحية أن يكون اسمي، وليس اسم پيلا الذي بذل مجهوداً جباراً لا مجال لمقارنته بمقدمتي المتواضعة. والأدهى من ذلك أن اسمه لم يرد لا على الغلاف، ولا على الغلاف المقابل، ولا في صفحة العنوان الداخلي. لقد نُسي شارل پيلا تماماً، حدث سهو فظيع ومضحك في آن، محي اسم باحث قضى عمره في العناية بأدب الجاحظ.

من حسن الحظ أنني ذكرته في مقدمتي وأثنيت عليه، ولكن من

يقرأ المقدمات؟ بعد مدة قصيرة صار بعض القراء العابرين يسألونني: من هو الجاحظ؟ من هو هذا الكاتب الذي ألف **البخلاء** – حسب وهمهم – باللغة الفرنسية؟ ها قد انخرط الجاحظ في زمرة الكتاب الفرانكفونيين، صار معاصراً لنا، صار مغربياً أو مغاربياً، مع كل ما يعني ذلك. لا شك أنه يحمل نظارة طبية أو شمسية يخفي بها جحوظ عينيه، ولا شك أنه يرتدي لباساً أوروبياً أنيقاً من بذلة ورباط عنق وحذاء لامع.

فن الخطأ

ما هي أكبر لذة في الحياة؟ إنها، حسب معاوية بن أبي سفيان، الشعور بالحَنَق، بالغيظ الشديد. إن لم تخني الذاكرة، اطلعت على هذا القول الغريب في أحد كتب الجاحظ. قول غريب حقاً: كيف تشعر بلذة قصوى وأنت مغتاظ من شخص أساء إليك؟

لننظر إلى المسألة من جانب آخر ولنتساءل كيف يكون الحال - ولكم كنت أتمنى لو وضح لنا معاوية هذا الأمر - حين يكون غيظك موجهاً، لا إلى شخص بعينه، وإنما إلى نفسك فتؤنبها أشد التأنيب؟ ربما يوجد حتى في هذه الحالة شعور غامض بنوع من اللذة، كأن تقول لنفسك: يقع لي دائماً هذا الشيء، أرتكب الأخطاء ذاتها باستمرار، يحدث هذا لي وحدي دون سائر البشر؛ وشيئاً فشيئاً تجد نفسك صاحب قَدَر خصوصي، وإذا بك تحيل إلى قوى فوق طبيعية مبهمة، غيبية أو نفسية، تتسبب على الدوام في حظك العاثر وتضعك أمام قدرك المحتوم الذي لا مفر لك منه.

بشكل ما فإن القدر هو ما يتكرر، ولقد حاولت إبراز هذه الفكرة قبل ما يقرب من نصف قرن في بحث جامعي عن روايات فرنسوا مُورْياك. كتبت وقتذاك أن القدر هو ما يُستأنف، ما يُعاد، ما يعود. في الإحالة إليه شعور بمجابهة قوة جبارة، شعور بالغبن والمرارة، ولكن

أيضاً، إذا صدقنا كلام معاوية، إحساس بلذة خفية باطنة. هذه اللذة – التي تظل مجرد افتراض – هي ما لم يخطر ببالي حين اشتغلت على الروائي الفرنسي، وأعتقد اليوم أن بحثي كان سيكون مختلفاً وربما مثيراً لو كنت اطلعت على الكلام المنسوب لأول خليفة أموي.

في كتاب **الغائب** المتعلق بإحدى مقامات الحريري، ركزت اهتمامي على جمع من الأدباء شغلهم عن النوم ذات ليلة حديث ممتع مع عابر سبيل مُمْلِق حل فجأة بينهم. أطعموه ثم التمس منه أحدهم الذي سبق أن تعرف عليه، أن يقص عليهم شيئاً، فاستجاب للطلب وظل يحدثهم إلى أن بزغت الشمس. كاستطراد بدا لي وقتها ملائماً، ربطت الأمر بالقصة-الإطار في **ألف ليلة** حيث تشرع شهرزاد، بطلب من أختها الصغيرة دنيازاد، في رواية حكاية خلال الليل وتتوقف عند الصباح. لنلاحظ أن في الحالتين كلتيهما يوجد وسيط بين الراوي ومن يصغي إليه: دنيازاد وسيطة في **الليالي**، وأحد الأدباء وسيط في **المقامة**. وبناء على هذا فإن الحكاية عملية يشترك فيها ثلاثة شخوص، لا اثنان كما يُعتقد عادة. لا أخفي أنني كنت مزهواً بالموازنة التي عقدتها: لا أحد ينام طيلة الليل في مقامة الحريري، وفي **الليالي** لا ينام شهريار ولا تنام شهرزاد ولا دنيازاد. تخيلت أن القارئ سيفاجأ بهذه الموازنة وأنه لا شك سيستحسنها، ولفرط ثقتي في نفسي أعدت عرض الفكرة سنوات بعد ذلك في رواية **أنبئوني بالرؤيا** (قلت قبل لحظة إن القدَر هو ما يتكرر ويعاد)، فكتبت مرة أخرى أن لا أحد ينام في **الليالي**. لا شك أن بين القراء من يتذكر الآن **لا أنام** لإحسان عبد القدوس ومؤخراً **لا أحد ينام في الإسكندرية** لإبراهيم عبد المجيد.

كنت خارج الرباط حين توصلت برسالة من أستاذة تُدَرِّس **أنبئوني بالرؤيا**، كتبت تعلمني أنها قلقة لأن الترجمة الفرنسية لِـ **ألف ليلة** – وكانت تشير على وجه التحديد إلى ترجمة أنطوان غالان Galland التي نُشرت في بداية القرن الثامن عشر– جاء فيها أن الشخوص الثلاثة ينامون جزءاً من الليل. ارتبكت وطلبت منها أن تبعث لي الفقرات التي تثبت ذلك، وعند توصلي بها لم يبق وجه للشك أو الإنكار، فتملكني غيظ شديد من نفسي ولمتها على التسرع وإلقاء الكلام على عواهنه والولع بالغرابة إلى درجة أنني نسبت إلى النص ما لم يقُله. يجوز في الرواية، بصورة إجمالية، التلاعب بالمراجع والإحالات، بل قد يُستحب ذلك، أقول هذا مع أنني تحريت في **أنبئوني بالرؤيا** الدقة التامة أثناء كلامي عن **ألف ليلة**. لكن عندما يتعلق الأمر بدراسة، وهذا نعت كتاب **الغائب**، فإن عدم الدقة شيء لا يُغتفر. وهكذا حدث صدع في جزء من النسق المتكامل الذي أنشأته في هذا الكتاب، برز في بنيانه شق لا تخطئه العين ويسبب الحرج.

ماذا ورد في ترجمة غالان؟ أوعزت شهرزاد إلى أختها أن تقول لها، عند قدومها إلى شهريار في الليلة الأولى: «يا أختي، إن لم تكوني نائمة، أرجو منك، في انتظار النهار الذي سيظهر قريباً، أن تحكي لي واحدة من الحكايات الجميلة التي تعرفينها». وذلك ما سيحصل: بإذن من شهريار، تشرع شهرزاد في سرد حكاية. غير أن هذا لا يحدث إلا في الهزيع الأخير من الليل، وقد أوشك النهار أن يبزغ؛ من الواضح إذن أن الثلاثة ناموا قبل ذلك. في الليلة الثانية تعيد دنيازاد الطلب:

«يا أختي العزيزة، إن لم تكوني نائمة أرجو منك أن تواصلي رواية حكاية البارحة». ثم يتكرر الطلب ليلة بعد ليلة. وهكذا انهارت الموازنة بين مقامة الحريري و**الليالي**، فدنيازاد توقظ شهرزاد ساعة قبل الصباح لتستأنف الحكاية.

كيف لم أنتبه إلى ما جاء في ترجمة أنطوان غالان؟ هناك عدة احتمالات. ربما لم أقرأها بالعناية اللازمة، ذلك أنني لا أقرأ ترجمات **الليالي** كاملة، أقرأ مقطعاً من هنا وهناك حسب متطلبات البحث وما أكون بصدد كتابته. من جهة أخرى ألاحظ أن القراء بصفة عامة يعتقدون أنهم يعرفون مضمون **ألف ليلة وليلة**، فلا يرون ضرورة لقراءتها، ولا سيما في الترجمات، وهذا اعتقاد مجانب للصواب، فكل ترجمة لـِ **ألف ليلة** نص مستأنف، يجوز اعتباره إلى حد ما نصاً أصلياً. من جهة أخرى لا أستبعد أن أكون قرأت القصة-الإطار ونسيت بعض ما جاء فيها، والنسيان خطأ كما هو معلوم (أترك جانباً فرضية أن يكون النوم من جملة الأخطاء). لا أستبعد كذلك أن يكون اللاوعي قد لعب دوره، فالخطأ، وأعني الخطأ غير المقصود، يصدر في الغالب عن اللاوعي. فما هو يا ترى، فيما يخصني، الشيء الرابض في ثنايا لاوعيي، والذي جعلني أخطئ؟ ربما كلام سمعته فيما مضى، ربما قراءة منسية لخرافة أو رواية. إن صح هذا فما هو النص السردي الذي دفعني إلى ادعاء أن لا أحد ينام في **الليالي**؟

للتخفيف من وقع الصدمة التي عشتها حين انتبهت إلى خطئي، لجأت بيني وبين نفسي إلى شيء من السفسطة، فحاولت بغير قليل من المكر أن أجد ثغرة في كلام غالان. يقول إن دنيازاد

أيقظت شهرزاد، هذا صحيح، لكن من أيقظ شهريار، على افتراض أنه استسلم للنوم؟ أكثر من ذلك، من يجرؤ على إيقاظه، إيقاظ عفريت شرس؟ مستحيل أن تُقدِم شهرزاد أو أختها على هذا الفعل الجلل. لهذا من المرجح أنه لم يكن نائماً. ربما لا ينام. وفي السياق نفسه وجدتني أتساءل عن شهرزاد: هل كانت حقاً نائمة؟ ذلك أن عبارة «إن لم تكوني نائمة» فيها التباس. تقوم دنيازاد بإيقاظ شهرزاد، لكنها ربما لم تكن نائمة ... بقي لنا الآن أن ننظر في حال دنيازاد، الأخت الصغيرة: هل تنام أم لا تنام؟ وإن كانت تستسلم للنوم، كما يوحي بذلك النص، فمن يا ترى يتكفل بإيقاظها؟

نقطة جديرة بالإشارة هي تلك اللازمة التي تتكرر ليلة بعد ليلة في النص: يا أختي العزيزة، إن لم تكوني نائمة، أرجو منك أن ... حان وقت قرر فيه غالان ألا يذكرها بعد الليلة الثامنة والستين، معللاً تصرفه بكون جمهور القراء استنكروا هذا التكرار، فأذعن مكرها لإرادتهم. وهنا نجد مماثلة بينه وبين شهرزاد. فهو يتعامل مع النص العربي من جهة، ومع القراء الفرنسيين من جهة أخرى؛ وشهرزاد تتعامل مع شهريار من ناحية ومع أختها من ناحية أخرى. في كلتا الحالتين يتأكد لنا وجود ثلاثة مشاركين.

لماذا انزعج قراء غالان من اللازمة وضاقوا بها ذرعاً، مع أنهم متعودون على مثيلات لها في الخرافات الأوروبية؟ فعلى سبيل المثال يرد في حكاية **ثلج أبيض** هذان البيتان مراراً عديدة: «أيتها المرآة الصغيرة، أيتها المرآة الصغيرة العزيزة، / من هي الأجمل في كل البلاد؟» يظهر من حال غالان أنه أقصى لازمة **الليالي** على مضض،

فكتب بياناً في مطلع الليلة التاسعة والستين اعتذر فيه عن تصرفه – اعتذار موجه طبعاً إلى نخبة من القراء المختصين حينئذ في اللغة العربية وآدابها. ألْمَح لوفائه للنص الأصلي وأوحى أنه لو كان يخاطب فئة العلماء فقط لما حذف اللازمة.

لنعد لحظة إلى الخطأ الذي ارتكبتُه. ما زاد من انزعاجي حين علمت به، أنني آنذاك كنت بعيداً عن كتبي فلم أتمكن من الاطلاع على النص العربي وعلى باقي الترجمات للتأكد من الأمر والسعي إلى تدبره. وعلاوة على ذلك كان علي أن أتخذ قراراً على وجه السرعة، فلقد شاءت الصدف أنني كنت منهمكاً حينئذ في تصحيح مسودات طبع الترجمة الفرنسية لكتاب **الغائب**. وطبعاً جابهتني الجملة اللئيمة الواردة فيه: «شهرزاد لا تنام، وكذلك شهريار». ما العمل؟ حذف المقطع؟ فضلت ترك الأمور على ما هي عليه مع إضافة هامش خجول محتشم: «في ترجمة أنطوان غالان، يناماان قليلاً. وسوف أعود إلى هذه المسألة في دراسة لاحقة». لنلاحظ أنني أكدت أنهما ينامان «قليلاً»، كلمة صائبة، ولكن الغرض من إثباتها محاولة التهوين من خطأي.

أول شيء قمت به حال عودتي من السفر هو النظر في النص العربي. في الطبعة القاهرية المتداولة (والتي تعود إلى طبعة بولاق، 1835)، نجد هذه الجملة: «بالله عليك يا أختي حدِّثينا حديثاً نقطع به سهر ليلتنا». ونقرأ بعد ذلك: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». لا ذكر للنوم في النص على الإطلاق. شعرت بالراحة والاطمئنان، لكن سرعان ما تبدد الارتياح حين رجعت إلى

النص العربي الأصلي، أقصد النص نفسه الذي اعتمده غالان في ترجمته. يتعلق الأمر بمخطوط من القرن الخامس عشر، أقدم مخطوط وصلنا لِـ **الليالي**، وقد قام الأستاذ محسن مهدي بتحقيقه، مشيراً إلى أن لغة المخطوط عربية وسطى، بين الفصحى والعامية؛ نشره طبعاً كما هو، بما فيه من «أخطاء» لغوية وإعرابية وإملائية. ماذا جاء فيه؟ «حضرت دينارزاد ونامت تحت السرير. ولما جن الليل انتبهت دينارزاد [...] واستيقضوا الجميع، فتنحنحت دينارزاد وقالت يا اختاه ان كنتى غير نايمه فحدتينى بحدوته من احاديتك الحسان الذي نقطع بها سهر ليلتنا». استيقضوا الجميع: يعني أنهم ناموا، لا شك في ذلك. وفي الليالي التالية تعود اللازمة، إلى أن نصل إلى الليلة السابعة والسبعين حيث تبرز لازمة أخرى: «فلما كانت الليله القابله قالت»، وهكذا دواليك. ألاحظ بالمناسبة أن غالان كان سيتخلى حتماً عن اللازمة، وفاء للنص، حتى لو لم يستنكرها جمهور القراء. لكن ما يهمنا اللحظة أن النوم وارد، كدت أقول: مع الأسف.

لنمر الآن إلى الترجمات التي اطلعت عليها. احتفظت الترجمة الألمانية لغوستاف ڤايل، والإنجليزية لريتشارد برتون باللازمة كما وردت في النص الأصلي وفي ترجمة غالان. نظرت أيضاً في ترجمتين فرنسيتين كثيراً ما أعود إليهما. الأولى لشارل ماردروس حيث نقرأ أن شهريار، لما سمع طلب دنيازاد، «وبما أنه من جهة ثانية كان يعاني من السهاد، فإنه لم يأنف من الاستماع إلى حكاية شهرزاد». شهريار يعاني من الأرق ... وفي ترجمة جمال الدين بنشيخ وأندري ميكيل المنشورة في سلسلة لاپلياد المشهورة، نقرأ أن «شهريار الذي هرب

منه النوم فرح فعلاً بالإصغاء إلى حكاية». في نهاية الأمر، فكرت بشيء من الخبث أن من حسن حظي أن شهريار مصاب بالأرق ولا يغمض له جفن.

الآن أسأل نفسي: ما هو النص السردي الذي اختزن في لا وعيي والذي جعلني أعتقد على الأرجح أن شخوص **ألف ليلة** لا ينامون؟ ما هي الرواية التي تحكي إصابة سكان قرية بكاملها بحمى الأرق فلم يناموا لمدة عشرين سنة؟ إنها **مائة عام من العزلة** لغابرييل غارثيا ماركيث. في **ألف ليلة**، لم يدم الوباء إلا زهاء ثلاث سنوات.

نسبت في **أنبئوني بالرؤيا** لأحد الشخوص مقالاً موضوعه النوم في **ألف ليلة**. اعتقد بعض القراء أنني صاحب المقال، بينما الأمر مجرد خيال. ثم دارت الأيام وإذا بي اليوم أكتب مقالاً حول النوم. أؤلف المقال الذي سبق أن أنجزه أحد شخوص الرواية. عوض أن يكون الشخص الروائي صورة وانعكاساً للمؤلف، فإن المؤلف، على النقيض، هو الذي غدا نسخة منه.

الفتحة التي تختفي وراء الكسرة

تثير استغرابنا عناوين بعض الكتب العربية حين نحاول ترجمتها، فيظهر لنا أن لا مفر من تعديلها أو تغييرها لنقلها إلى لغة أخرى، وأقصد بذلك العناوين، وما أكثرها، المبنية على السجع والمُحِيلة على معادن نفيسة وعطور رفيعة وبرود يمنية مزركشة، مثلاً **قلائد العِقيان ومحاسن الأعيان** لابن خاقان، **ونفْح الطّيب من غصن الأندلس الرطيب** للمقري. لكن بعضها يحتفظ برونقه في الترجمة، **مروج الذهب** للمسعودي **ودرة الغوّاص** للحريري. حين نقرأ نصاً عربياً من الماضي، يبدو أكثر غرابة من نص فرنسي أو إنجليزي معاصر لنا.

ما يلفت أكثر في العناوين أنها تحمل في بعض الأحيان مفاجآت، ليس للقارئ فحسب، بل كذلك للمؤلف الذي قام بصياغتها. لنتأمل على سبيل المثال عنوان كتاب **بِحِبْر خَفِي**. تبين لي ذات يوم وعلى حين بغتة أنه يمكن أن يُقرأ بحَبر خفي، والحَبر كما نعرف هو المتبحر في العلوم، ولا غرو أن تتم الإحالة على البحر بصدده. يكفي تبديل شكل حرف ليختلف معنى العنوان، بل معنى الكتاب بكامله. لم أكن واعياً بذلك، كنت غافلاً تماماً عن الحَبر، وعن البَحر، لكن اللغة لا محالة واعية ودائماً بالمرصاد، تنتظر الفرصة والوقت المناسب

للإفصاح عن المعنى المستتر. غني عن القول إن العنوان المزدوج تستحيل ترجمته في هذه الحالة. وهكذا يصير الكتاب كتابين ويجد القارئ نفسه، ناهيك عن الكاتب، ملزماً بإعادة النظر في مقاربته. ترى من هو الحَبر المتخفي في ثنايا الكتاب؟

العُميان

كتب بليز پاسكال في **خواطر**: «ما تبحثُ عنه قد وجدتَه من قبل». إذا صح هذا فإن المعرفة سابقة للبحث الذي نقوم به من أجل إدراكها. المفارقة في هذه الحالة أننا نبحث بجهد وعناء عن شيء هو في متناولنا، نبحث عما هو موجود في قبضتنا.

قريباً من هذا ما ورد في **يوميات** فرانتس كافكا: «في معظم الأوقات، من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا». وفي سعي إلى تفسير هذه الظاهرة الغريبة، يقول كافكا: «يعود ذلك لكوننا لا نعرف شيئاً عن هذا الجار المبحوث عنه». قول يمكن أن نفهمه، لكن الأمر يزداد تعقيداً حين يضيف: «وبالفعل، فإننا لا نعلم أننا نبحث عنه، ولا كونَه يقطن قربنا، وفي هذه الحالة، يمكننا أن نكون على أتم اليقين أنّه يقطن قربنا». نلاحظ في هذا الكلام تناقضاً واضحاً، لا شك في كونه مقصوداً، فمن جهة لا نعلم أننا نبحث عن الجار ولا ندري أنه يقطن قربنا، ومن جهة أخرى وبالضبط بسبب جهلنا، نحن على يقين أنه يقطن قربنا[1].

من المؤكد أن هذا الموضوع راود بورخيس وخطر بباله حين

1) لنلاحظ أن كافكا يعلن أن ذلك يحدث «في أغلب الأحيان»، أي أن هناك استثناءات لهذه القاعدة. ترى متى يكون ذلك؟

كان يعد قصته ذائعة الصيت «بحث ابن رشد» (في كتاب **الألِف**، 1947). والملاحظ أن عنوانها بالعربية لا يشي تماماً بالمقصود في الأصل الإسباني *La busca de Averroes*، وفي صورته الإنجليزية والفرنسية، حيث يعني في الوقت ذاته البحثَ عن ابن رشد، والبحثَ الذي يقوم به ابنُ رشد لمحاولة فهم كلمتين يونانيتين. لهذا يجد المترجم العربي نفسه ملزماً بالحسم بين صيغتين اثنتين للعنوان، إما «البحث عن ابن رشد» وإما «بحث ابن رشد». لا أرى إمكانية للجمع بين الصيغتين في تعبير واحد.

على أيٍّ فالقصة من أروع ما ألف بورخيس وتكشف عن معرفته الدقيقة بالأدب العربي الذي اطلع عليه في ترجمات مختلفة وظل مخلصاً له طيلة حياته، بحيث يمكن اعتباره إلى حد ما نقطة وصل بين الأدب العربي والأدب الغربي، من دون أن يعرف اللغة العربية. ويمكن القول إن ذلك كان، بشكل ما، شأنَ ابنِ رشد الذي اهتم بالفكر اليوناني مع أنه كان يجهل اللغة اليونانية. ما يعنينا هنا هو شرحه لِ **فن الشعر** لأرسطو الذي قرأه على الأرجح في ترجمة متى بن يونس. وهذا يجرنا إلى التساؤل عن القارئِ المفترض الذي تتوجه إليه قصة بورخيس. لمن يا ترى كتبها؟

قطعاً ليس للقارئ العربي، وإنما للقارئ، لنقل الغربي المتشبع بالثقافة الأوروبية، مع اهتمام ضمني، بل مكشوف أوْلاهُ المؤلف للمستعرِبين (أحال إلى أربعة منهم في النص). وحسب علمي لم يول الدارسون الغربيون كبير عناية لهذه القصة، وبورخيس نفسه قلما يشير إليها في حواراته، بحيث يظل وضعها في كتاب **الألِف** شبه

هامشي. ذلك أنه إذا استثنينا المستعرِبين، ستغيب عن القارئ الغربي، أو غير العربي، العديدُ من الإحالات الأدبية، بل كل الإحالات المذكورة بدون استثناء، فهو لم يسمع أبداً بالمعلقات، وبابن قتيبة، وبمَتَّى بنِ يونس، وبالخليل الفراهيدي، صاحب **كتاب العين**، عنوان ذكره بورخيس كما هو Quitab-ul-ain، لكن بدون عين، ولم يسع إلى ترجمته لقارئه، ولعمري هل بالإمكان نقله إلى لغة لا يوجد فيها حرف العين؟

لا أقصد أن هذا يقلل من قيمة استقبال القارئ غير الملم بمثل هذه الأسماء والعناوين، فكونها لا تحيل إلى شيء معروف أو مضبوط يجعلها ربما قمينة بخلق جو من الغموض مشوب بشاعرية مبهمة. لن تكون قراءته على الإطلاق أقل شأناً من تلك التي يقوم بها القارئ العربي، ستكون فقط، من عدة جوانب، مختلفة. فبصفة عامة سيمر على الإحالات العربية مر الكرام قائلاً لنفسه: هذه أشياء تخصهم، ليست معرفتها لازمة أو مستعجلة. ومعلوم أن هذا كان حالَ ابن رشد وهو يشرح **فن الشعر** لأرسطو: لم يفهم معظم العناصر اليونانية الواردة فيه، فأعرض عنها قائلاً: «وسائر ما يُذكَر فيه أو جُلُّه مما يخص أشعارَهم وعادتَهم فيها». وبناء على هذا سيُقبل القارئ الغربي على قصة بورخيس كما أقبل ابن رشد على **فن الشعر**، هو الذي لم يكن يعرف شيئاً يذكر عن الأدب اليوناني.

بدون شرح ملائم، لن يفطن القارئ غير العربي كما قلنا لدلالة الإشارات والتلميحات العربية في «بحث ابن رشد». وفي هذا السياق لنتساءل عن علاقة بورخيس باللغات، وعلى الأخص باللغة العربية.

كان بطبيعة الحال يعرف الإسبانية، وأيضاً الإنجليزية (جدته إنجليزية)، ويتقن الفرنسية والألمانية. كان يعيش بأربع لغات. أما العربية ... في قصيدة له، أثار انتباهي فيما مضى بيت نادر ملتبس: «بأية لغة سيكون علي أن أموت؟» قد يكون معناه: بأية لغة سيفاجئني الموت؟ وقد يكون: بأية لغة يجب أن أموت، ما هي اللغة التي من واجبي أن أموت بها؟ حسم بورخيس الأمر جزئياً في القصيدة حين أضاف مُخمِّناً: هل ستحضرني إذ ذاك الإسبانية أم الإنجليزية؟ ذكَر اللغتين الأقرب إلى قلبه، لكن الغريب في الأمر أنه لن يموت بأية واحدة منهما، ناهيك عن الفرنسية والألمانية. سيموت بلغة خامسة لم يكن يتوقع أو يحدس أنه سيموت بها، لغة جديدة سيتاح له اكتسابها. أية لغة؟ العربية التي شرع في تعلمها خلال السنة التي توفي فيها. تعلم بورخيس العربية وتوفي، أو ربما على الأصح تعلم العربية فتَوفىَّ.

عاجله الموت في وقت كان قاب قوسين أو أدنى من قراءة أمهات الكتب العربية مباشرة. حين صارت اللغة متاحة، لم يرحمه الموت، لم يُتِح له فائضاً من العيش لتحقيق مراده. وفي هذا الصدد من المثير للاهتمام الإشارة إلى تجربة مماثلة عاشها من قبل، عندما عُين مديراً للمكتبة الوطنية ببيونيس أيريس (1955)، كان هذا بالنسبة إليه شيئاً عظيماً وتجسيداً لأمنية لا شك أنها كانت عزيزة عليه (لنتذكر ما كتب عن مكتبة بابل وشغفه بالمكتبات). لكن حلمه تحقق في الوقت ذاته الذي فقد فيه البصر. ها هو كمدير مكتبة يشرف على ما لا يحصى من الكتب، ولكن لن يتسنى له أبداً أن يقرأها. وضع مذهل ومأساوي أن مُنح مع العَمى تسعمائة ألف كتاب. أشار إلى

ذلك في «قصيدة الهِبات»، فكتب أن القدر، بسخرية رهيبة، وهب له «في آن واحد، الكتبَ والليل».

سخرية القدر هذه تتكرر في «بحث ابن رشد» حيث يصور بورخيس فيلسوفًا وهو يتطلع جاهداً إلى إيجاد مقابل لكلمتي طراغوديا وقوموديا. لن يفهم دلالتها، لن يراها، وأركز على هذه الكلمة بالذات لأن موضوع العين ذو أهمية قصوى في القصة. السؤال الذي أود طرحه في هذا المضمار، والذي ربما غفل عنه شراح بورخيس هو: أبمحض الصدفة أن بعض المؤلفين الذين ذكرهم، وأقصد الجاحظ، وابن شرف القيرواني صاحب **مسائل الانتقاد**، وابن سِيدة مصنف كتاب **المُحكَم**، يعانون من عاهة أو مشكل في العين، أم أنه كان واعياً تماماً بهذا وأن الأمر كان في حساباته؟ أرجح أنه لكونه لم يعد يبصر، أو ضعُف بصرُه، انتبه بالضبط إلى هؤلاء، وأن اختياره وقع عليهم لملاءمة وضعهم مع المعنى العام الذي قصده في القصة، أي العمى الذي أصاب ابن رشد أثناء قراءته لِ **فن الشعر**، فلم يتبين دلالة طراغوديا وقوموديا، كلمتين تردان كثيراً في الكتاب.

صوره بورخيس مشغولاً بالبحث عن معناهما بينما كان يجهل المسرح، والمقصود المسرح كجنس أدبي، كنص يُجسَّد وقد يُكتب ويقرأ، أي المسرح كما وصفه أرسطو. صوره في مكتبته يحاول جاهداً فهم الكلمتين و«يقول لنفسه (دون أن يصدق ذلك أكثرَ من اللازم) إن ما نبحث عنه يكون في أغلب الأحيان في متناولنا» (لم يذكر بورخيس المصدر الكافكاوي لهذا الكلام). ثم صوره ينظر من شرفته إلى أطفال صغار يلعبون في الزقاق ويقومون بتقليد فريضة الصلاة.

لماذا اختار بورخيس أن يصور الأطفال الصغار وهم يمثلونها؟ كان بالإمكان أن يصورهم في مشهد آخر، فما هي الضرورة العميقة التي جعلته يركز على الصلاة؟ يكمن الجواب ربما في عبارة قصيرة تنهي قصة أخرى لبورخيس، ذات طابع عربي أيضاً، «الملِكان والمتاهة» (ضمن كتاب **الألِف**). تحدث فيها عن شخص مات عطشاً في قلب الصحراء، وختمها بقوله: «سبحان الحي الذي لا يموت». جملة تبدو بسيطة، عادية، ولكن بورخيس أحس بالحاجة إلى إضافة ما يلي في الهامش: «كتبت السطر الأخير لأنه غني عن القول إن نصاً إسلامياً يجب أن يحيل باستمرار على الله». يقول بورخيس ما هو غَنِيّ عن القول لكي ينأى بنفسه عما قال، وقصده: تلك عادتهم، ذلك شأنهم.

لم ير ابنُ رشد الصلة بين نشاط الصبيان وما تحدث عنه أرسطو. لم يفطن لتعطُّل بصره فالتحق بالعُميان أو شبهِ العميان الذين جرى ذكرهم. كان من المنتظر، بالنسبة لي، وربما للقارئ العربي بصفة عامة، أن يَذكر بورخيس ضمن فئة هؤلاء، ليس بالضرورة بشاراً بنَ برد، وإنما أبا العلاء المعري، أقربَ الأدباء العرب إليه، إذ تجمعهما أمور كثيرة، من بينها العمى والارتباطُ الشديد بالأم والتقززُ من الإنجاب والارتيابُ الساخر وتكريسُ العمر للأدب دون الالتفات إلى شيء آخر. وزيادة على ذلك، أو غير بعيد عن ذلك، ألم يكن أبو العلاء كافكاوياً بمعنى ما؟ على الأقل حين قال في إحدى قصائده:

ولَدَيّ سِرّ ليسَ يمكنُ ذكـرهُ   يخفَى على البُصَراءِ وهوَ نهارُ

لن يبوح أبو العلاء بسره، وهذا ربما ما يفسر تعلق القراء أو بعضِهم بشاعر المعرة، والمفارقة أنه سر واضح وضوح النهار، ومع ذلك لا

يراه أحد. إن كان للكلام معنى فأبو العلاء، رغم عماه، هو المبصر الوحيد، وقراءه مصابون حتماً بالعمى ولا يلمحون سره، وعلى هذا النحو يعكسون تماماً ابنَ رشد الذي فقد البصر حين تصدى لتفسير فن الشعر.

لم يقتصر صمتُ بورخيس عن أبي العلاء على قصة «بحث ابن رشد»، بل إنه في محاضرته التي تحت عنوان «العَمى»، لم يذكره مع هوميروس وديموقريطس ومِلتون، ولا توجد إشارة ولو عابرة إليه في كل ما كتب[1]. لا يصح الاعتقاد بأنه لم يسمع به، ذلك أنه قرأ كتاب المستعرب الإسباني أسين پلاثيوس، **علم الأخرويات الإسلامي في الكوميديا الإلهية** (1919)، الذي خصص فيه فصلاً عن علاقة **الكوميديا الإلهية** لدانتي بِ **رسالة الغفران**. من المؤكد أن بورخيس قرأ هذا الكتاب، أكثر من ذلك أورده كمرجع في خاتمة «بحث ابن رشد». ما هو إذن سر صمته عن أبي العلاء؟ ربما من الأفضل أن يظل الأمر سؤالاً لا غير.

---

1) تطرق الأستاذ أحمد أرارو إلى هذا الموضوع في رسالة دكتوراه، مرقونة بمكتبة كلية الآداب بالرباط، ناقشها سنة 2007، تحت عنوان: *Miradas sobre el Oriente en Borges, p. 297-306*.

على هامش الرؤيا[1]

تحيل عبارة مفتاح الأحلام la clé des songes (تجرّأتُ على ترجمتها حرفياً)، على الكتب التي تسعى إلى كشف المعنى الخفي لما يُرى في المنام. لم تخطر العبارة ببالي عندما كنت أعدّ **أنبئوني بالرؤيا**، لكن موضوع المَفتاح كان يشغلني منذ مدة طويلة.

أشار فرويد في أحد كتبه إلى عادة شبه يومية: إخراج المفتاح من الجيب قبل أن نصل إلى حيث نقطن. يُرجع ذلك إلى الرغبة في العودة بسرعة إلى المنزل، إلى الذات، ويعتبره علامة على الثقة والارتياح. ووفقاً لتداعي الأفكار تحضرني فجأة صورة عميد الشرطة مِيغْرِي، بطل خمسة وسبعين رواية لِـ جورج سيمنون: عندما يصعد درج العمارة الباريزية حيث يقيم، يعد مفتاحه، لكن قبل أن يدرجه في القفل، يُفتح الباب، ذلك أن زوجته تترصد دائماً وصوله فتسبقه إلى فتحها. باختصار، لا يستخدم ميغري مفتاحه إلا نادراً، حين تسافر زوجته لزيارة أختها في ستراسبورغ. كيف لا تخطر بالبال في هذا الصدد – موازنة جريئة – امرأة أخرى، زوجة ر.، المتوارية دوماً خلف بابها في **خصومة الصور**؟

---

1) ملاحظات قدمتها في ختام يوم دراسي، 18 يناير 2019، بالمعهد الفرنسي بفاس، نظمته الأستاذة ثريا أولهري مع طلبة شهادة التبريز بالفرنسية، حول رواية **أنبئوني بالرؤيا** التي كانت ضمن المقرر آنذاك.

قد يكون من المناسب في هذا السياق التذكير بحادث كثيراً ما يحصل: في الصباح وأنت على وشك الخروج، وقد تأخرت، تهرع إلى الباب، ولكن أين هو المفتاح؟ تبحث عنه في كل مكان، تسأل من يكون برفقتك، تغضب، وأخيراً تدرك أنه في جيبك. فقدانك المفتاح، وقضاءك وقتاً طويلاً تبحث عنه، بينما هو في متناولك ... غير أنك لن تهتدي إليه إلا بعد بحث محموم يستغرق وقتاً قصيراً أو طويلاً.

ربما لا يرى القارئ، أو لا يرى بوضوح، علاقة هذه الظاهرة بِ **أنبئوني بالرؤيا**. فالبحث عما يكون متيسراً يحيل بالأحرى إلى كتاب آخر، **من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا**. في **أنبئوني**، يتم الحديث حقاً عن باب، عن عدة أبواب، ومن المؤكد أن هذا العنصر مهم جداً في معظم كتاباتي، والعتبة أيضاً. لكنني لمدة طويلة كنت مقتنعاً أنه لا يوجد مفتاح في الرواية، نسيت أنني ذكرته في الفصل الثالث حيث يقول السارد: «آن الأوان لي لمغادرة المكان، لكن لمن أترك مفتاح الاستديو؟ لآدا؟ هل ستقبل؟ يقيناً لا. ماذا تفعل به؟ ولمن تسلمه هي بدورها؟»

كيف يفسر السارد ما يحدث له في العالم الصغير الذي يعيش فيه؟ قيود كثيرة تثقل كاهله، لكنه يتردد في التخلص منها والتحرر من ضغطها. من جهة أخرى، لماذا يشعر بالحاجة إلى أن يحكي، أن يروي ما جرى له؟ لمن يتوجه بالقول، بصرف النظر عن نفسه؟ بعد التدقيق، يلوح مفتاح آخر، وعلى وجه التحديد في عنوان الرواية، **أنبئوني**: فعل أمر. أليس العنوان مفتاحاً، مفتاح الكتاب؟ هذا هو السبب في أنه

غالباً ما يكون من المفيد فحصه، بل فحص العناوين التي يحملها الكتاب وفقاً للترجمات والنسخ المختلفة والتعديلات الطارئة. حالما تكون هناك ترجمة، يتغير المفتاح. من يا ترى ينطق بالأمر المشار إليه؟ ربما القارئ الذي يقدم نفسه كمُعبر لرؤيا المؤلف. وقد يكون، على العكس من ذلك، المؤلف الذي يستفز القارئ ويتحداه.

والحال أن عنوان الرواية، كما ورد بالفرنسية، هو نفسه ترجمة. ليس بمقدوري أن أعلق على صيغته الأصلية كما جاءت في **العهد القديم**، وتحديداً في «كتاب دانِيال» الذي أُلف جزئياً باللغة العبرية وجزئياً بالآرامية. من خلاله يبدو نبوخذ نصر، ملك بابل، شخصاً معقداً جداً ومتشدداً مع العرافين ومعبري الأحلام. يستدعيهم بشأن حلم أرعبه ويود تفسيره، لكنه يحذر منهم. موقف معضِل: أيصدقهم أم لا يصدقهم؟ يحتاج إلى دليل للتثبت من صحة ما قد يقدمونه من تأويل، ولهذا يمتحنهم بأن يفرض عليهم، لا أن يؤولوا حلمه، وإنما أن يخمنوا مضمون الحلم. أنبئوني بالرؤيا.

لا يخفى أن عنوان الترجمة العربية للرواية مقتبس من سورة يوسف. وعلى عكس نبوخذ نصر، لا يتضمن خطاب ملك مصر فيها تهديداً مباشراً لمعبري الأحلام: ﴿يا أَيُّها المَلَأُ أَفتُونِي في رُؤيايَ إنْ كُنتُم للرُّؤْيا تَعْبُرُونَ﴾. ومع ذلك ففي كلامه بعض التحفظ وقليلاً من السخرية. في الترجمة الإسبانية تحول العنوان إلى **الفضول المحرم**. قفل جديد، مفتاح آخر، فعلى ما يبدو لم يُعتبر العنوان الفرنسي مناسباً للقارئ العام الإسباني. هل يعني هذا أن القارئ الفرنسي يدرك مرجعية العنوان؟ على أية حال، غابت الإشارة القرآنية من العنوان الإسباني،

على الأقل للوهلة الأولى ... قد يبدو كل هذا تعالماً وتبجحاً، لكن ما أود إبرازه أنه حتى عندما يسعى المرء أن يظل مخلصاً كل الإخلاص للعنوان الأصلي، فإن عنواناً جديداً يظهر في اللغة التي يُنقَل إليها.

شاهدت مؤخراً شريط هيتشكوك، **الجريمة كانت شبه تامة**[1]، شاهدته صدفة بالإسبانية، وبما أنني لا أعرف الكثير عن هذه اللغة فقد أثارت انتباهي مظاهر لم أكن لأعيرها لولا ذلك كبير اهتمام، الديكور الذي يكاد لا يتغير، صالون وباب خارجي يغلق أو يفتح حسب الظروف، زيّ الشخوص وتسريحة شعورهم (غراس كيلي شقراء وسط رجال ذوي شعور سوداء ولامعة). منذ البداية يتضح أن الشريط بكامله يدور حول مفتاح الشقة، مفتاح يتم اختلاسه، وتبديله، وسلبه خفية من حقيبة يد البطلة، وإعادته بسرعة إليها. المفتاح الصحيح، المفتاح الزائف، المفتاح الذي يكشف ويفضح، مفتاح اللغز. فجأة تذكرت قصة «مفاتيح» (ضمن كتابي **بحث**)، وتبين لي أنها الأقرب إلى **أنبئوني بالرؤيا**، رغم اعتقادي لمدة طويلة أن ليس في الرواية مفتاحاً، لكنني كنت بصفة لاواعية أعلم أن هناك واحداً.

تولدت قصة «مفاتيح» من حلم قديم أزعجني بشدة. كنت في ذلك الوقت – تفصيل يعود الى السيرة الذاتية – في الولايات المتحدة، في عز الشتاء، والثلوج أينما نظرْت. تلقي هذه القصة التي كادت أن تسمى (باقتراح ذكي من قارئة) «مع أو بدون فاء[2]»، ضوءاً ما على **أنبئوني بالرؤيا** حيث لأمريكا حضور لافت. عناصر

---

1). بهذا المعنى ترجم إلى الفرنسية. أما عنوانه الأصلي فهو *Dial M for Murder*.

2). تجوز بالفرنسية كتابة الكلمة المقابلة لمفتاح بحرف الفاء أو بدونه: clef / clé.

أخرى تجمع العملين، لا سيما الاختلاس والاستحواذ والاستيلاء، على مفتاح بالضبط في «مفاتيح»، وعلى ديوان شعر في **أنبئوني**. موضوع أرى في هذه اللحظة أنه كان بالفعل ومسبقاً القاعدة التي تأسس عليها كتاب **الغائب**، حيث تلوح فيه أوجه مختلفة لقمر منتحِل لضوء الشمس.

«وكأني به ...»

في سن السابعة والثلاثين عقد أبو العلاء المعري العزم على قطع صلته بالعالم الخارجي، فلزم بيته في معرة النعمان وانكمش على نفسه تسعاً وأربعين سنة إلى أن وافته المنية. اعتبر نفسه رهين المحبسين، يعنيٍ منزله وعماه. وعلاوة على ذلك ظل رهين الأدب، أي الشعر وما يرتبط به من أغراض وأساليب وعلوم، فكرس حياته للتبحر فيه، ولم يكتف بنظم **سقط الزند** و**اللزوميات**، بل شرح دواوين كبار الشعراء وأحاط بكل ما أنتجته قرائحهم. وفي فلتة من فلتات الدهر أملى **رسالة الغفران**، صوَّر فيها أحد الأدباء، ابنَ القارح، وقد بُعِث يوم القيامة، فغُفِر له وفُتحت أمامه أبواب الجنة.

عانى ابن القارح الأمرّين وامتحن امتحاناً عسيراً قبل أن ينال المغفرة. فأثناء الحشر، طال انتظاره، ولما تعب من الوقوف تحت الشمس المحرقة وأنهكه العطش، عن له أن يستعطف رضوان، «خازن الجِنان»، بأبيات مدح، فقال له: «إنك لغَبينُ الرأي! أتأمل أن آذَنَ لكَ بغير إذن من رب العزة؟ هيهات هيهات!» لا يجدي التوسل بالشعر يوم القيامة، بل إنه قد يزري بمن يلجأ إليه لمحاولة ولوج الجنة. انصرف ابن القارح إلى خازن آخر، زُفَر، فأنشأ قصيدة يتقرب بها إليه، فقال له: «أَحسبُ أن هذا الذي تجيئُني به قَرَآنَ إبليسَ

المارِد». ومعلوم أن إبليس مُلهِم الشعراء، وأن دواوينهم، في نهاية الأمر، هي كتابه.

لكن المفارقة أن الشعر، رغم هذا النعت القدحي، يغدو في **رسالة الغفران** الشغل الشاغل لمن فازوا بالنعيم، فحواراتهم وتصرفاتهم جميعها تحت علامته ورسمه، وهذه الصفة تعكس بالتمام حالة أبي العلاء أثناء انزوائه الطويل في بيته. ليس في جنته إلا الشعراء والمهتمون بفن القريض من نحاة ولغويين، ولا حديث فيها إلا عن الشعر، معجمه ومعانيه وعروضه وإعرابه. وفي الواقع كانت هذه أمنية ابن القارح في الحياة الدنيا: «إني كنتُ أُخلِصُ الدعاءَ في أعقابِ الصلَواتِ، قبلَ أن أنتَقِلَ من تلكِ الدار، أن يُمتِعَني اللهُ بأدَبي في الدنيا والآخرة، فأجابني إلى ما سألتُ». تحققت أمنيته فصوره أبو العلاء يجول في أرجاء الفردوس ويزور الشعراء الكبار وجهابذة اللغة ويتتبع أخبارهم ويستفزهم ويناقشهم في القصائد والأبيات التي حصل اختلاف حولها. ولا يستنكف من زيارة الشعراء الذين مأواهم جهنم، فيطل عليهم ويرى إبليس «وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل، ومُقامِعُ الحديد تأخذه من أيدي الزبانية»، ثم يتجاذب أطراف الحديث مع امرئ القيس، أكبر تابع لإبليس، ومع الشنفرى وتأبط شراً وغيرهم في قضايا أدبية ونحوية بالغة الدقة، فيستاء أحد «خزنة النار» ويصرخ في وجهه: «ما النحويون؟ وما الاستشهاد؟ وما هذا الهذيان؟»

الخلاصة أن ابن القارح يسير في الآخرة على خطى الشعراء، دأبه تقليدهم والتشبه بهم، فيعيش ما وصفوه وما عانوه وعاينوه أثناء

مسارهم. ستة قرون بعده، سوف يتصرف أحد تلامذته تقريباً مثله، وأعني دون كيخوطي الذي عند بلوغه الخمسين غادر منزله خفية ليعيش حياة التجوال كما جاء وصفها في روايات الفروسية التي كان يقرؤها بنهم شديد.

النقطة الفاصلة

حين كنا تلاميذاً كان معلمونا ينصحوننا، بخصوص تمرين الإنشاء، أن نراجع ما كتبنا بهدف استدراك ما قد يكون فيه من أخطاء لغوية، قبل أن نسلمه لهم للتصحيح. كنا نعتبر الخطأ شيئاً عرضياً، مرده إلى الإهمال ويكفي قدر من التركيز لتلافيه. مراجعة سريعة وتنتهي مهمتنا، هكذا كنا نرى الأمر. أما اليوم فإنني أعيد النظر في ما كتبت عشرات المرات، ولا أتوقف إلا وفي ذهني أنني إن أعدت القراءة سأكتشف هفوات جديدة. خلافاً لما كنت أعتقد في صغري، اتضح لي أن الخطأ ليس شيئاً يحدث أو لا يحدث، إنه على العكس المكون الأساس للكتابة، معدنها وطبعها. أن تكتب معناه أن تخطئ. تساءل رولان بارت عن السكرتيرة المثالية التي لا ترتكب أخطاء حين تقوم برقن نص من النصوص، وأجاب: ليس لها لاوعي.

في البدء كان الخطأ، أو المرض، على الأقل إذا صدقنا ما جاء في مسرحية جول رومان، **كنوك**. كنوك طبيب مزيف، مشعوذ قدم إلى إحدى القرى لتعويض طبيبها الرسمي. ماذا حصل؟ يدخل عنده شخص يشكو من وعكة طفيفة فيخرج من العيادة منهاراً بعد أن أقنعه كنوك بأن داءه عضال وحالته ميئوس منها. والأدهى أنه سيفلح في النهاية حتى في إقناع الطبيب الرسمي بأنه أيضاً مريض. المرض

والحالة هذه هو الأصل، والعافية مجرد فرع، مجرد خطأ. هكذا تبدو كتاباتي عندما أعيد قراءتها، نصوص مريضة يتعين علاجها، مع يقيني أن العلاج لا نهاية له.

هنا ربما ندرك تعريفاً للنص الأدبي. إنه ما لا يفتأ يُعالَج، بكل معاني الكلمة. قد يقضي المرء عمره يصحح قصيدة، وقد يموت وفي نفسه شيء منها، يموت وهو يعتقد أنها ليست تامة كاملة. هل سينتهي الأمر عند وفاته؟ هل سيقتنع قراءه بما أنجز؟ نعم إذا كانوا يقدرونه. ومع ذلك سيودون «تصحيحه» بصفة أو بأخرى، ليتسنى لهم الإتيان بجديد، لإبداع ما يميزهم. وغير بعيد عن هذا أليست الترجمة عملية تصحيح للنص الأصلي؟ هكذا يغدو تاريخ الأدب تاريخ مراجعة متواصلة.

يمكن تمثيل هذا الأمر بالإحالة إلى علامة كتابية تغيب عنا أحياناً أهميتها، وهي النقطة الفاصلة. هذه العلامة، كما لاحظت مراراً، غائبة عن الكتابة العربية، الأدبية منها والصحفية، على عكس علامة التعجب التي يكثر استعمالها، ولا يُكتفى بعلامة واحدة، بل تخط ثلاث مرات. يرى البعض، وعلى رأسهم ريجيس دوبري، أن النقطة الفاصلة هي جوهر العمل الأدبي، مكونه الأساس وحجر الزاوية فيه. ذلك أنها تنهي الجملة دون أن تنهيها، تختمها وفي آن تجعلها تتطلع إلى شيء زائد، إلى إضافة وتكملة.

أخت فرنسوا الأول

كنت أتحدث ذات يوم مع أستاذ فرنسي، فجرى ذكر الشاعر دي بيِلي *Du Bellay*، وفي معرض الكلام ذكرت مارغريت دي ناڤار، أخت الملك فرنسوا الأول ومؤلفة كتاب *L'Heptaméron*، فإذا بالأستاذ الفرنسي يقاطعني متعجباً: «آه، تعرف مارغريت دي ناڤار!؟» ماذا كان رد فعلي؟ عوض أن أقول له: اذهب إلى الجحيم، قلت له متلعثماً: سمعت بها عَرَضاً وبالصدفة. لمدة وجيزة شعرت بالذنب لأنني أعرف اسم أخت فرنسوا الأول، مع العلم أن كلّ طالب مبتدئ في الأدب الفرنسي لا يجهله. لمدة وجيزة أحسست كأنه يتعين علي أن أعتذر، كمن يلجُ بدون شعور منه مكاناً لا يحق له أن يكون فيه.

بورخيس هُ~وَ الجار

يعود الأمر إلى الفرق بين حرف الوصل والضمير. في البداية فكرت في «بورخيس والجار»، كعنوان. بأداة الوصل يتشكل كما هو معلوم شخصان مختلفان، لكن باغتتني فيما بعد فكرة مفادها أن «بورخيس **هُو** الجار». أنحن أمام الشخص نفسه؟ نعم ولا. ذلك أن بورخيس يتماهى مع الجار وفي الوقت ذاته يتميز عنه. اثنان في واحد.

من يقول إن بورخيس هو الجار؟ ليس بورخيس وإنما شخص آخر، لنفترض أنه قارئ يكتشف فجأة أن بورخيس جارُه. آه، يخاطب نفسه، بورخيس جاري، يقطن بالقرب مني ولم أكن أعلم بذلك. مهما يكن فإني أعرفه، أعرف اسمه على الأقل. هل يعرفني هو؟ هذا غير محتمل، بل مستبعد؛ كيف يمكن أن يعرفني، وبالأحرى أن يتعرف علي، بينما لم يرني قط؟ ألم يكن بسبب عماه عاجزاً عن رؤيتي؟ إني بكل بساطة لست موجوداً بالنسبة إليه.

القارئ الذي أشير إليه، في انجراره وراء فهم يعتبره لا جدال فيه، لا يسعه إلا أن يضيف: ما دمتُ جارَ بورخيس، فإن بورخيس جاري. هل الأمر سيان؟ لا، ليس تماماً؛ لأن هذا القارئ، في اندفاعه قد يعن له أن يدعي ... ماذا؟ بما أن بوخيس هو الجار، وبما أنني الجار، إذن أنا بورخيس، أو إذا شئنا، بورخيس هو أنا.

بورخيس هو أنا! يا للوقاحة! يستدرك القارئ: مهلاً، لست أنا من يقول هذا، بورخيس نفسه يصرح بذلك، أقصد نوعاً ما. ألم يكتب نصاً تحت عنوان: «بورخيس وأنا» (في كتابه **الآخر**)؟ حقاً إنه لم يستعمل ضمير الهوية، وإنما حرف الربط. ليس الأمر سيان، رغم أنه في العمق كذلك. ألسنا، في النهاية، جارين؟

يتذكر قارئنا جملة لكافكا: «في معظم الأوقات، من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا». ومصادفة تحمل إحدى قصصه عنوان «الجار». بطلها، مهنته وكيل أعمال، يَشتبِه في كون جاره الذي يعرف اسمه، السيد هاراس، يسترق السمع إلى مكالماته الهاتفية ليستحوذ على زبائنه. وبالفعل فإن هاراس اكترى للتو مكتباً بالقرب من البطل السارد فلا يفصلهما إلا حائط رهيف. وطبعاً لا يحب السارد هذا الوضع: «بإمكان هاراس أن يستغني عن هاتف؛ إن لديه هاتفي. يتجسس علي وهو جالس على أريكة دفعها بجانب الحائط؛ بينما أنا ملزم، حين يرن الهاتف، بالرد وبالإصغاء إلى رغبات الزبون [...] وأثناء هذا الوقت، بالرغم مني، أخبر صاحبي هاراس عبر الحائط». ويسترسل: «ربما لا ينتظر حتى أن أنتهي ليقوم، بمجرد أن تخبره جملة عن صفقة، فيمضي خفيفاً كظل ويندس في أزقة المدينة، وربما قبل أن أقفل الخط يكون بالفعل يعمل ضدي».

يعمل ضدي! من الواضح أن الجار منافس مخادع بغيض. لكن في الواقع، من يتجسس على من؟ السارد يتهم هاراس بالاستماع إليه سراً، لكن ألا يتربص هو، وأذنه ملتصقة بالحائط، بهاراس ويتتبع حركاته؟ أليس كلاهما بالمرصاد؟ مع اختلاف: لا يتحدث هاراس إلى

أحد وإنما يصغي؛ أما السارد، فيضطر إلى التحدث هاتفياً مع زبائنه وهكذا يخبر هاراس بشؤونه. لذا فهو يعمل لصالح هاراس، هاراس الذي يعمل ضده؛ ذلك أنه عندما يلتقط الخبر يبادر للاستفادة منه بالخروج، «يمضي خفيفاً كظل»، يسبق السارد الذي حين يصل عند الزبون يجد هاراس قد حضر واحتل المكان. غير أن كل هذا لا يتعدى شبهة تراود السارد، يظل الأمر في نهاية القصة مجرد افتراض.

بيد أنه يصير واقعاً في قصة أخرى لكافكا، «الثنائي»، قصة تمدِّد بمعنى ما قصة «الجار». وفي الحقيقة، ألا ينطوي الثنائي على علاقة جوار؟ عمن يتم الحديث هذه المرة؟ يقوم السارد، وهو من جديد وكيل أعمال، بزيارة زبون محتمل، ن.، رجل عجوز عاد للتو من جولة مع زوجته. يحضر السارد عنده وفي يده حقيبة من العيِّنات. ما إن يدخل حتى يبصر وكيل أعمال آخر منافساً لا شك في ذلك، جالساً ومرتاحاً تماماً بينما السارد واقف يتحرك دون جدوى. ألا يشكلان أيضاً ثنائياً؟ وهكذا فالعنوان قابل لقراءة مزدوجة ... يغضب ن. ويرفض باحتقار اقتراحات كليهما. يقرر السارد الانسحاب وقد أصابه الإنهاك، فيلتقي في غرفة الانتظار بزوجة العجوز التي توجه له بضع كلمات، فيتنبه لشيء مفاجئ: «لاحظتُ أنها تخلط بيني وبين منافسي». تنتهي القصة بتعليق غامض للسارد: «يجب الاستمرار في حمل العبء». أيّ عبء يا ترى؟ حقيبة العِّينات أو الآخر، المنافس، يعني، بعد كل شيء، نفسَه؟

لنعد إلى بورخيس، على افتراض أننا ابتعدنا عنه. في «بورخيس وأنا» الذي أشرت إليه آنفاً، وهو نص وجيز، بالكاد صفحة، ليس

الآخرُ منافساً، أقصد ليس تماماً، فالعلاقة بين الشريكين (ثنائي مرة أخرى) بالأحرى هادئة. يكادان لا يتعارضان، يبدوان متواطئين، وباختصار يكمِّل كلاهما الآخر. بأي معنى؟ يقول السارد: «إن الآخر، بورخيس، هو الذي تحدُث له الأمور. [...] لدي أنباء عن بورخيس من البريد وأرى اسمه مقترحاً لكرسي أستاذ جامعي أو في قاموس سِيَر. [...] قد يكون من المبالغة الادعاء أن عداء يوجد في علاقتنا ؛ أعيش وأترك نفسي أعيش، لكي يتمكن بورخيس من حياكة أدبه وهذا الأدب يبرّرني». هنا أيضاً، وبشكل ما، يسترق الآخر السمع من الجهة الأخرى للحائط: «تدريجياً أتخلى له عن كل شيء، مع أنني أدرك هوسه المنحرف بتزييف كل شيء وتعظيمه». يُختتم النص بكلمات تشير إلى حيرة عميقة: «لست أدري من منهما يكتب هذه الصفحة».

في قصة من **كتاب الرمل**، عنوانها «الآخر»، نقرأ في البداية: «حدث الأمر سنة 1969، في شمال بوسطن، بكامبريدج». بورخيس، سبعون سنة، جالس على مقعد أمام نهر شارل. في الطرف الآخر من المقعد، شخص جلس للتو، شاب في العشرين، ذو سِمة رفيعة، وبين يديه رواية **المَمسُوسُون** لدوستويفسكي. يسأله بورخيس هل قرأ رواية أخرى للكاتب الروسي عنوانها، ويا للصدفة، «الشّبيه». إحالة لا مناص منها، لنقر بذلك، في نص بورخيس. ذلك أن الشاب أيضاً يُسمى بورخيس، إلا أنه يشاهد منظراً مختلفاً. على الرغم من كونه على مقربة، فهو في مكان آخر، في سويسرا: «إني في جنيف، على مقعد، أمام نهر الرون». يرد ذكر النهر للإيحاء بصورة تدفق الماء وحتمية مرور الزمن. الشخصان متشابهان، إنهما جاران، قريبان

بعضهما من بعض على نفس المقعد، لكن نصف قرن يفصلهما، وكذلك المكان المختلف الذي يستحضره كل منهما. يقول بورخيس المسن للشاب بورخيس: «ألا تود أن تعرف شيئاً من ماضيّ، أي المستقبل الذي ينتظرك؟» والحال أن بورخيس الشاب، بعد خمسين سنة، سيكون جالساً على مقعد بالقرب من شاب سيكون بدوره جالساً، بعد نصف قرن بالقرب من شاب في العشرين سيكون فيما بعد، وقد بلغ السبعين، جالساً بالقرب من شاب غارق في حلم مماثل، وهكذا إلى ما لا نهاية.

في قصة قصيرة جداً لكافكا، «انتكاسة يومية»، يتعين على أ. تسوية صفقة مع ب. الذي يقطن في هـ. يصل متأخراً.

«قيل له إن ب. غضب لكونه لم يأت لرؤيته فذهب ليبحث عنه في بيته. لكن أ.، خشية على صفقته، رجع سريعاً إلى المنزل.

«[...] لدى وصوله علم أن ب. حضر باكراً، بالضبط في الوقت الذي ذهب هو، أ.، وأن ب. التقى به عند عتبة الباب، وذكّره بصفقتهما، لكن أ. رد عليه بأن ليس عنده وقت للتحدث في ذلك لأنه في عجلة للخروج.

«وحسب ما أُضيفَ، فعلى الرغم من تصرف أ. غير المفهوم، بقي ب. ينتظره. سأل مرارا هل رجع أ.، ولا يزال ينتظر في حجرة أ. »

هذه الحالة تذكرني بقول لأوغست كونت: «لا يمكن أن نعتلي الشرفة ونرى أنفسنا مارين في الشارع في الوقت ذاته». بعبارة أخرى،

ليس بالإمكان في آن واحد أن نكون جارنا، أن نكون في بيتنا وفي البيت المجاور. ومع ذلك يؤكد كافكا وبورخيس أن ذلك ممكن: كلاهما في النافذة يشاهد نفسه يمر في الشارع. مهما يكن، فبورخيس في النافذة ويرى، إن جاز التعبير، كافكا يمشي قبالة منزله. يتحقق هذا في عدة مقاطع من مؤلفات بورخيس، مثلاً ما كتبه عن السيمورغ انطلاقاً من **منطق الطير** لفريد الدين العطار. يسمع بعض الحُجّاج بهذا الطير الأسطوري («الملك البعيد لكل الطيور»)، فيقومون بالبحث عنه ويسافرون حول العالم عبثاً، «وأخيراً [...] يتبين لهم أنهم السيمورغ وأن السيمورغ كل واحد منهم جميعاً.»

بصفة غير متوقعة وحاذقة فإن كافكا يعبر الشارع أيضاً في «بحث ابن رشد»، قصة مدهشة ومربكة. يمر فيها كافكا سراً فلا نبصره للوهلة الأولى. شخصياً مضت سنوات قبل أن أنتبه إلى وجوده؛ صدفة مثابرة القراءة هي ما دلني عليه مؤخراً، فإذا بي أجد نفسي فجأة متورطاً شيئاً ما في القصة. يدور الأمر فيها عن الجار، عن الجيران. بحبور واضح يذكِّر بورخيس منذ الجملة الأولى بالأسماء التي نُعِتَ بها ابن رشد على التوالي عند اللاتينيين قبل أن يسمى أخيرا Averroes: «بنرايست وأفنريس، دون أن ننسى ابن رساد، وفيليوس روساديس». تتوالى أسماء متنوعة للشخص نفسه على مر الزمن؛ أسماء متجاورة في الأمد الطويل، وبمعنى ما جالسة على المقعد نفسه، وكل منها ينظر إلى نهر مختلف.

عند التفكير في مآل الأمور، يتبين أن الجيران يمكن أن يسدوا نصائح جيدة، فغالباً ودون أن يدركوا ذلك يبعثون لنا علامات لا

نعرف كيف نفسرها، لكوننا غارقين في لامبالاة حلمنا. ومع ذلك فإن الحقيقة التي نسعى إليها تكون لديهم، خاصة عندما يكونون صغاراً، إذا سلمنا بأن الحقيقة تخرج من أفواه الأطفال. يصور بورخيس ابن رشد منهمكاً في تفسير **فن الشعر** لأرسطو وعاجزاً عن فهم المقصود بِ «طراغوديا» و«قوموديا». يبصر حينئذ من شرفة بيته أطفالاً يمرحون، يقوم أحدهم بدور المؤذن ومن يحمله يمثل المئذنة وثالث على ركبتيه يؤدي دور المصلين. ما يبحث عنه فيلسوفنا باد أمام عينيه، إلا أنه لا يراه، لا يتلقى الرسالة التي يبعثها له أطفال نصف عراة، منهمكون كلياً في لعبتهم، تائهون في المشهد الذي يصورونه، فلا يرونه أيضاً. ورغم ذلك تتبادر إلى ذهنه فكرة عابرة: «قال لنفسه (دون أن يصدق ذلك تماماً) إن ما نبحث عنه يكون غالباً في متناولنا». جملة تحيل خلسة إلى مقطع **يوميات** كافكا: «في معظم الأوقات، من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا».

مجرد حرف

قبل إصدار كتاب **بحث** بدار نشر فرنسية سنة 1999، عرضته مخطوطاً على صديق فرنسي، ملتمساً رأيه، فلاحظ أن القصص الأربعة التي يتكون منها تفتقر في المجمل إلى طابع، كيف قال؟ مغربي، مغاربي، عربي، يشير إلى وضعيتي في العالم. نكاد لا نجد فيها لمحة عن «ما يجري» في المجتمع الذي أعيش فيه، كما ليست فيها إحالة صريحة إلى مُصنّف أو مرجع عربي، ما عدا **ألف ليلة وليلة**، وذلك بصفة عابرة. أضاف أن حيرة انتابته لكوني ابتعدت عن جذوري ولجأت إلى أسلوب مستعار، بحيث يمكن نسبة الكتاب إلى مؤلف فرنسي دون اعتراض يذكر. وبالتالي اقترح علي أن أعود إلى نصوصي وأعيد كتابتها آخذاً بالاعتبار الطابع المحلي الذي غاب عنها. الخلاصة أنه كان يرغب أن يجد فيها لهجتي، طريقتي في نطق الفرنسية، وعلى الخصوص نطقي لحرف الراء، أو على الأصح عجزي عن نطق هذا الحرف كما ينطقه الباريسيون. كان يود أن يصغي إلى الراء العربية في كتابتي بالفرنسية، أن يفصح النص التخييلي على وقعها ونبرتها.

حاولت أن أقنعه أن حرف الراء (المشؤوم؟)، رغم ما قد يبدو للوهلة الأولى، ليس غائباً في الكتاب وأنه عند التأمل يبرز في كل صفحة من صفحاته، ولمَّحت إلى أن انتقادَه لي هو في العمق أحد

مواضيع الكتاب. أحسست حينئذ أنه يود أن يقول شيئاً لكنه أمسك عن الكلام. ما سر تراجعه عن السؤال الذي مر بذهنه؟ أخمن أنه، حياء أو رأفة بي، لم يذهب بانتقاده حتى النهاية، وإلا لكان طلب مني، بصفة مباشرة، ليس فقط أن أعيد النظر في قصصي، وإنما أن أعيد كتابتها باللغة العربية. كان بإمكانه أن يحرجني ويفحمني بصفة جذرية، بطرح سؤال بغيض: لماذا تصر على الكتابة بالفرنسية؟ أليس غريباً أن يكتب المرء بلغة ليست ملكه، وعلى حساب لغة ذويه؟

هذيان؟ كلا، على الأقل إذا سلمنا أننا لا نحب، وإن كتمنا ذلك، أن يتكلم الأجانب لغتنا. لست طبعاً الوحيد الذي يقول هذا. في كتابه **شجرة الأقوال**، ذكر محمد ديب سؤالاً كثيراً ما يوضع عليه: لماذا تكتب بالفرنسية؟ يترتب عنه أن القارئ الفرنسي يشعر بانزعاج عندما يسمع أجنبياً يستعمل لسانه. يؤكد محمد ديب أن السؤال يصدر دوماً عن فرنسي، لم يطرحه أبداً جزائري، أو أي أجنبي آخر: «كل مرة أخذت فيها الكلمة أمام الجمهور كنت أُجادَل بهذه الطريقة، وكل مرة من قِبَل فرنسي». ها نحن أمام تأكيد لعنوان عزيز علي: **لن تتكلم لغتي**. وليت شعري، لو كتب فرنسي رواية باللغة العربية، كيف سأنظر إليها؟ وماذا سيكون ارتسامي؟

لهذا نقرأ الأدب الكلاسيكي ...

ما الفائدة من قراءة القدماء؟ إنهم ليسوا من عالمنا، ينامون بسلام ولا يريدون منا أن نوقظهم. لندع الموتى يدفنون الموتى. قد نتردد برهة في حكمنا ونفترض أن هناك ربما منافع ومزايا يمكن جنيها من مرافقتهم، لكننا سرعان ما نشيح بوجهنا عنهم، ولسان حالنا يقول: ينبغي أن نقرأهم، لكننا لا نفعل، يظل الأمر أمنية غامضة.

والغريب أننا على الرغم من كوننا لا نقرؤهم، نتصرف كأننا قرأناهم وندعي معرفة إنتاجهم. شخصياً لم أقرأ **الإلياذة**، لكنني أعرف محتواها. وبالمناسبة من يقرأ **دون كيخوطي**؟ أغلبية الناس لا يعرفونه إلا من خلال رسوم الفنان غوستاف دوري، أو عبر ذكرى صفحات من كتاب مدرسي. ينطبق هذا على جل المؤلفات التي تنعت بالكلاسيكية. ماذا يعني هذا النعت؟ قدم إيطالو كالڤينو أربعة عشر تعريفاً له، افتتحها بالقول إن الكتاب الكلاسيكي هو الذي يعلن القارئ أنه يعيد قراءته، ولا يقول أبداً إنه يقرؤه .

من المعلوم أن لكل أدب تسلسله الزمني الخاص، وتسمية فريدة لمراحله. كمثال بسيط يطلق على الباحث الفرنسي في أدب القرون الوسطى نعت «مِيدييڤست» (پُول زُومْطُور من الباحثين المتميزين في هذا المجال). هل يمكن إطلاق هذا النعت على باحث مهتم

بالنصوص العربية في الفترة نفسها، سواء أكان الباحث عربياً أم غير عربي؟ يبدو لي أن هذا مستبعد، ذلك أن مصطلح القرون الوسطى لا يتلاءم مع التاريخ العربي ولا يتوافق مع ما نعرفه من تطور الأدب العربي. لكل أدب تقويمه، وتسلسله الهرمي، وكلاسيكياته، وحتى عصره الكلاسيكي. بالنسبة للفرنسيين، كما هو معروف، العصر الكلاسيكي بامتياز هو القرن السابع عشر.

في الثقافة العربية، تبدو الأمور معقدة لأول وهلة. أولاً، هل لكلمة كلاسيك ما يعادلها في اللغة العربية؟ يتم استخدامها أحياناً للإشارة إلى الأدب القديم، يُنعت بالأدب الكلاسيكي، ولكن غالباً ما يُشار إليه بالأدب القديم تمييزاً له عن الأدب الحديث. يوجد متخصصون في هذا أو ذاك، كما لو أننا أمام أدبين مختلفين، عالمين متباينين، لكن الواقع أنه عندما يذكر أحدهما فإن الآخر يتبادر إلى الذهن على الفور. في كثير من الحالات يتم الحكم على الأدب العربي القديم من خلال ما جاء بعده، من خلال الأدب الحديث. وعلى العكس من ذلك، وكما يشير إيطالو كالڤينو، فإن الكتاب الكلاسيكي «يجعلنا نحدد أنفسنا بالمقارنة معه، وربما بمعارضته». ومهما يكن فإن من يدرس مؤلفاً كلاسيكياً عربياً يكشف حتماً عن أصله ومَحتِده، نعرف تواً هل هو عربي أو فرنسي أو أمريكي مهما كانت اللغة المستعملة.

ما هي، فيما يخص الأدب العربي، الأعمال التي من الواجب قراءتها؟ نعثر على جواب في مقدمة ابن خلدون. في حديثه عن علم الأدب يقول مستشهداً بشيوخه، «إن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوينَ وهي **أدب الكُتّاب** لابن قتيبة، وكتاب **الكامل** للمُبرّد، وكتاب

البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب **النوادر** لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتَبَع لها وفروع عنها». إنها مؤلفات أساسية لا غنى عنها ولا يجوز للأديب المبتدئ أن يتجاهلها، إذ باطلاعه عليها يطور بطبيعة الحال معرفته باللغة العربية، وبالأدب، وبفن الكتابة، ويصبح من حيث المبدأ أديباً مكتملاً وقادراً على تأليف نصوص جيدة أو لا بأس بها. قَوْلِي هذا إعلان للهواة، للذين يحلمون بالكتابة باللغة العربية!

وصف نجيب محفوظ أحدهم في رواية له، **خان الخليلي**، وصف شخصاً يطمح أن يصير مؤلفاً، ولتحقيق هذا الهدف قرأ بكل عناية الكتب الأربعة التي ذكرها ابن خلدون. ماذا كانت النتيجة؟ على الرغم مما بذله من مجهود، ظل عاجزاً عن الكتابة. بغض النظر عن هذا المثال، تظل فكرة شيوخ ابن خلدون مع ذلك جديرة بالاهتمام. أهناك قارئ عربي لا يرغب في قراءة الأعمال الأربعة المتميزة المشار إليها؟ فيما يخصني أخذت العبرة من فشل الشخص الذي ذكره محفوظ، فلم أقرأ سوى كتاب **البيان والتبيين** للجاحظ. ولهذا السبب فإنني لا محالة أديب ناقص.

ولكن هناك أشياء أخرى تدخل في الاعتبار. فإلى جانب الكتب المعتمدة المحلية، الوطنية، دعونا نسميها كذلك، أقصد المرتبطة بلغة ما، توجد كتب عالمية، معظمها يقرأ مترجماً. وحتما يبرز السؤال: في أية ترجمة سنقرؤها؟ سؤال يطرح نفسه دائماً حين نرغب في الاطلاع عليها، فمن المعلوم جيداً أن الكتب الكلاسيكية تنقل إلى عدة لغات وتتواصل ترجماتها داخل اللغة نفسها، تترجم باستمرار، فيتم تكييفها وبمعنى ما تعاد صياغتها.

ما تجدر الإشارة إليه أن مترجمي المؤلفات العربية المعتمدة معروفون، نعلم أسماءهم. إن ترجمة لا يرد فيها اسم من قام بها شيء نادر، بل يكاد لا يتصور. وإن حدث يصير محل تساؤل وشبهات وتخمينات. إلى هذا أشار أحدهم حين قال إن «الكتب الكلاسيكية هي تلك التي تُعرف أسماءُ مترجميها». هناك طبعاً كتب ليست مترجمة ولكنها مع ذلك تُعتبر كلاسيكية في سياقها المحلي. لكن في هذه الحالة يُعرف شراحها، تعرف أسماءهم. الكتب الكلاسيكية هي تلك التي تعرف أسماء مترجميها أو أسماء شراحها، وربما أيضاً أسماء ناشريها. وعادة ما يكون النص الكلاسيكي مصحوباً بتعليق، وفي بعض الحالات يكاد لا يفهم بدون تفسيرات في أسفل الصفحة، كما هو شأن **المُعلّقات**. ومن علامات طابعه الكلاسيكي أنه يُشكَل بالكامل، ليس فحسب بالنسبة للأشعار، وإنما كذلك بالنسبة لنصوص نثرية أساسية، مقدمة ابن خلدون مثلاً.

من يقرر أن كتاباً ما يمثل لحظة حاسمة، منعطفاً ذا شأن، وبالتالي يتعين إدراجه في التاريخ الأدبي؟ من يقرر إدخاله في المقررات المدرسية؟ هنا نصل ربما إلى تعريف ليس بالجديد (الخامس عشر؟)، تعريف قد يعتبر تافهاً، لكنه مريح: الكتاب الكلاسيكي هو ذلك الذي يدرس في الصف المدرسي (en classe)، في المؤسسات التعليمية.

مثلَ كل التلاميذ التقيت بالأدب العربي في المدرسة. من المهم التأكيد على أن اللقاء مع النصوص الأدبية هو لقاء مع اللغة العربية، وتحديداً مع الكتابة العربية، مع الفصحى. بمجرد أن تشرع في تعلم

اللغة العربية المكتوبة تكون قد وضعت رجلاً في حقل الأدب. في المدرسة التقليدية، كما في المدرسة الحديثة، يتعلم التلميذ اللغة العربية برسم حروفها. النص الكلاسيكي هو المكتوب بالفصحى، وهو الذي يُدرَس تحت إشراف أستاذ، وأحياناً يلزم حفظه عن ظهر قلب. استظهار الشعر كان فيما مضى (هل ما يزال؟) تمريناً إجبارياً، مجدولاً ومعتمداً في تنقيط الامتحان.

من جملة ما حفظناه قصيدة من **سقط الزند** لأبي العلاء المعري يمدح فيها نفسه، قصيدة فخر:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ　　　عفاف وإقدام وحَزْم ونائلُ

وفيها يقول:

وقد سار ذكري في البلاد، فمَنْ لَهُم　　　بإخفاء شمس ضوؤها متكامل

الرفعة، السمو، الأعالي، أبو العلاء ... يقارن نفسه بالشمس، هو الذي فقد البصر منذ سن الرابعة. كنا نعرف ذلك، لكن ما غاب عنا أنه ألف هذه القصيدة البديعة والمذهلة فنياً حين كان في الخامسة عَشَرَ من عُمُره. كنا نحن حينذاك في العاشرة أو الحادية عشرة. كان ذلك في 1956، سنة حصول المغرب على الاستقلال، وكان المستقبل مفتوحاً أمامنا ومشرقاً. كل واحد منا كان مدعواً إلى مصير استثنائي، أو كان يتخيل ذلك، تماماً مثل أبي العلاء. أليس هو من يقول في قصيدته:

وإني وإن كنت الأخير زمانُه　　　لآت بما لم تستطعه الأوائل

بماذا كان عليه أن يأتي؟ بفن شعري جديد، لا شك في ذلك. لم يقل المتقدمون كل شيء[1]، لا تزال هناك أشياء لم يكن بوسعهم قولها. يتحدّاهم أبو العلاء ويطرح أيضاً تحدياً على نفسه: بالإمكان إبداع قول جديد، وباعتبار ما حدث فإنه لم يُخِل بوعده، أنجز شعراً أصيلاً وربما تفوق على السلف، سبقهم بمعنى ما.

لكننا ونحن تلاميذ عمُرنا عشرُ سنوات أو إحدَى عشْرَةَ، كيف تلقينا هذا البيت المدوي الباهر؟ هل فكرنا، ونحن ننشده، أننا على الرغم من كوننا جئنا فيما بعد، وأننا متأخرون، سنفعل ما لم تستطعه الأوائل؟ ربما فكرنا في ذلك، وإلا لماذا كنا في المدرسة؟ ثم، وهذا أكثر أهمية، لماذا اختار معلمونا تلقيننا هذه القصيدة بالذات، قصيدة فخر واعتداد بالنفس؟ أغلب الظن أن الأمر لم يكن من قبيل الصدفة، فالأرجح أنها اختيرت لتقدم لنا كمثال يُحتذى.

بعد مدة، حفظنا قصيدة أخرى من نفس ديوان **سقط الزند**، وهي التي تبدأ بِ:

غَيرُ مُجْدٍ في مِلَّتي واعتقادي نَوحُ باكٍ أو ترنُّمُ شاد

تختلف نبرة الشاعر هذه المرة، لم تعد نبرة غطرسة وشموخ، وإنما نغمة كآبة مشوبة بمرارة، وبقدر من سخرية لاذعة. فأبو العلاء، على عكس ما يشاع عنه أحياناً، ليس بالمؤلف الجاف، بل هو مؤلف مرح، يتحلى بحس هزلي متميز. في هذه القصيدة يتعلق الأمر أيضاً

1) هذا ما سبق أن عبر عنه عنترة بن شداد في البيت الأول من معلقته:
هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ...

بالمتقدمين، بالسابقين، بالموتى، تبدو الأرض كمقبرة شاسعة، «قبورنا تملأ الرحب». إننا ندوس على أجساد الموتى دون أن ننتبه إلى ذلك؛ لنتعلم بالتالي المشي بتواضع، أو كما يقول أبو العلاء:

خفّفِ الوَطْء، ما أظنُّ أديمَ الـ	أرضِ إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا، وإن قَدُمَ العَهْـ	ـدُ، هوانُ الآباء والأجداد

من واجبنا أن نعتني بمن سبقونا، بأسلافنا. لا يليق بنا أن نتجرأ عليهم ونستفزهم، وإنما أن نتعايش معهم في وئام. أكبر احترام لهم ألا ننساهم وأن نستمر في الحديث إليهم. وتحقيقاً لهذا الهدف علينا نحن التلاميذ الصغار أن نعمل على استمرار لغتهم، خصوصاً أنهم لا يفقهون لغتنا إلا بالكاد. من خلال تعلم العربية الفصحى، سوف ننقذ، نحن الصغار، الموتى من النسيان ونضمن بقاءهم. يجب أن نتعلم لغتهم من أجل التحاور معهم وبهذه الطريقة سوف يتوهمون أنهم ما زالوا أحياء، فتخف معاناتهم وآلامهم. ذلك أن الموتى، إذا صدّقنا ما قال شارل بودلير في **أزهار الشر**، يتألمون:

يُعاني المَوتى، الموتى المساكين، من آلام كبيرة

هل أنسب بدون مبرر إلى أطفال من الماضي تفكيراً غير قابل للتصديق في مجال الكلاسيكية؟ بكل تأكيد، ولكن، عند الفحص الدقيق، ألم يكن يخطر ببالنا هذا النقاش في ذلك الوقت؟ ألم نكن نطرح على أنفسنا أسئلة دون أن نجرؤ على الإفصاح عنها؟ كانت تصلنا أصداء عن محاولات لتجديد الأدب العربي في القاهرة وفي بيروت، وبالفعل كانت المناقشة بشأن المتقدمين مثارة منذ وقت

طويل. يمكن أن نقترح تواريخ مختلفة، من جهتي فإن التاريخ الذي أثبته هو عام 1855، تاريخ نشر **الساق على الساق** لأحمد فارس الشدياق. في معرض تقديمه لكتابه، يخبر القارئ أنه سيتخلى تماماً عن السجع، فضلاً عن المحسنات البديعية والصور البلاغية التقليدية. بانفصاله عن الكتابة النخبوية للحريري والزمخشري، دعا إلى كتابة موجهة، على حد تعبيره، «لأي قارئ كان».

دفع الشدياق الأدب العربي إلى مسار مختلف. يعلمنا التاريخ الأدبي أن تجديد الشعر يحدث عندما يقف شاعر ضد أسلوب، ضد تقليد أو مدرسة، ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد تجربة أبي نواس وأبي تمام. بشكل عام، فإن الحيوية الأدبية رهينة بقوة التغلب على التقاليد وبتجاوز الخطابات السابقة. ماذا عن أبي العلاء المعري؟ لقد ذهب أبعد، ففي **لزوم ما لا يلزم** لم يكتف بمخالفة الأسلاف المتقدمين، بل خالف حتى نفسه. رفض موضوعات ومكونات الشعر التقليدي، وتبرأ صراحة من ديوانه السابق، **سِقْط الزند**.

يمكن أن نذهب أبعد، فندعي أن تجديد الشعر يتم عن طريق الابتعاد الصريح عن الشعر برمته. هذا هو ما يُستنتج من مقطع غريب في مقدمة ابن خلدون: «كان الكثير ممن لقِيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظمْ المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب». ويتابع قائلاً إنهم «كانوا يعيبون شعر المتنبي والمعري بعدم النسج على الأساليب العربية». لنلاحظ أن ابن خلدون لا يعمم، فليس هناك إجماع لشيوخه بشأن الشاعرين. فقط يرى عدد لا يُستهان به منهم أن نظم المتنبي والمعري

لا علاقة له بالشعر، ليس شعراً، لأنهما حادا عن المسارات المتعارف عليها في الشعر العربي. النتيجة غير المتوقعة من هذا الحكم أن أكبر شاعرين عربيين لم يكونا شاعرين. بيد أنهما، بتحررهما من الشعر، أنجزا ما لم تستطعه الأوائل. بتجاوزهما للتقاليد الشعرية، بتجاوزهما للشعر، ابتكرا فناً غريباً، غير مسبوق، وغير مسمى.

لنعد إلى تلامذتنا الصغار. قلت من باب الافتراض إن أبا العلاء كان يدعونا ضمناً إلى أن نكون مختلفين عن المتقدمين. من هم يا ترى هؤلاء؟ آباؤنا وأمهاتنا في المقام الأول. كنا بطبيعة الحال نقدرهم ونبجلهم، لكننا كنا نشعر أننا لن نكون نسخة عنهم، وأننا سنحقق شيئاً آخر، سنكون مختلفين. ماذا أقول، كنا مختلفين بالفعل، وكنا نعلم ذلك. ألم نكن نعرف، بالإضافة إلى اللغة العربية، لغة أجنبية، الفرنسية، لغة لا يعرفها آباؤنا، ناهيك عن الأجداد البعيدين؟

في ذلك الوقت، كانت نصوص في هذه اللغة مألوفة لدينا، كنا قد اطلعنا على قصائد لِ ڤيكتور هوغو وتيوفيل غُوتْيي، فتجلى لنا حينئذ فرق واضح بين الأدب العربي والأدب الفرنسي. كنا نواجه تقليدين شعريين لا يمكن التوفيق بينهما في العديد من الجوانب. إذا اقتضى الأمر، يمكن تخيل قصيدة المعري التي تتحدث عن الموتى باللغة الفرنسية، لأن الموتى لديهم نفس الآلام ... بعبارة أخرى تُستساغ ترجمتها، لكن مديحه الذاتي لا يمكن تصوره في الفرنسية. وبصفة عامة فإن العديد من الأنواع الشعرية القديمة ومن مواضيعها وصورها كانت تبدو لنا، ونحن ننظر إليها من خلال الأدب الفرنسي، قد عفا

عليها الزمن، وغير لائقة. كان معلمونا أحياناً محرجين، على الرغم من التبريرات المهدئة التي كانوا يقدمونها.

وجدنا أنفسنا تدريجياً، بسبب التكوين المتبع في ذلك الوقت، أمام أسرتين من المتقدمين، أمام كلاسيكيتين، ماضيين أدبيين، ماضينا نحن، أو ما كنا نتخيل أنه ماضينا، والماضي الأوروبي الذي حل عندنا فجأة. وفي الختام، ماذا عن اليوم؟ ألا تتأثر كلاسيكيتنا بالآخر؟ ألا تُستمد قيمة الأدب العربي من الأدب الأجنبي؟

جَيِّد ... هذا الأمر[1]

عند نهاية لقاء خُصِّص لمناقشة أحد كتبي، طلب مني أحد الحاضرين أن ألخِّص تجربتي كمؤلف «في كلمتين». لست عادة حاضر البديهة، فارتبكت لحظة، ثم تداركت الأمر مستغيثا بهاملت، ردّدت عبارته الشهيرة: «أكون أو لا أكون». لو أُلقي علي السؤال اليوم لأجبت فوراً: «لن تتكلم لغتي. ثلاث كلمات قد تصلح علامة لسائر ما قلت وما دونت. لتوضيحها، ربما يتعين ربطها بسؤال ورد في **عِشق اللسانين** لعبد الكبير الخطيبي، يطرحه السارد على نفسه: هل أَخطأتُ اللغة؟ ورد في سياق معين، لكن لا بأس من استعارته هنا لوصف حالة لا أعتقد أنها استثنائية.

لا يطرح العديد من الكُتاب العرب والأجانب السؤال المقلق حول لغة الكتابة، ولا أحد منهم يتساءل هل «أخطأ اللغة»، بل إنه يعلم غريزياً بأية لغة سيكتب، بقدر ما يعرف الهوية اللسانية لقرائه، فلغة الكتابة والقراءة بديهية لديه. أما بالنسبة للكاتب المغربي، ولنَقُل المغاربي، فالأمر ليس بهذا الوضوح. لكل مغاربي حكايته مع اللغة، مع اللغات، العربية، الفرنسية، الأمازيغية، حكاية يكون على استعداد

1) صدر هذا الفصل كملحق للترجمة الإنجليزية التي أنجزها الأستاذ روبين كريسويل لكتاب لسان آدم (New Directions, 2016). ولقد قمت بتعديلات طفيفة في النص العربي الأصلي للملحق لكي يتلاءم مع باقي الفصول.

لروايتها، تشكل خلفية ما يكتب، بحيث لا يمكن استقبال كتاباته إلا في إطارها.

سعيت طيلة سنوات الدراسة لتعلم اللغة الفرنسية، ثم درَّست أدبها لمدة تفوق أربعين سنة، لم أنطق خلالها بكلمة عربية أو باسم مؤلف عربي أمام الطلاب. اختيار تربوي أظن أن له إيجابيات، لكن ما قد يبدو غريباً هو أنني خارج الدرس أظل أتحدث معهم بالفرنسية، وهم بدورهم لا يتصورون أن يخاطبوني بالدارجة المغربية. تعاقد ضمني، ربما للإبقاء على مسافة، لتجنُّب تلقائية أو حميمية غير مرغوب فيها. لم أحتفظ بما ألقيت من دروس، فما إن تنتهي الحصة حتى أمزّق أوراق التحضير، لم يَبق أي أثر لسنوات من الكلام الأكاديمي. كما أنه لم يعنّ لي إلا نادراً أن أنشر دراسة عن الأدب الفرنسي، لأنني أعلم أنني لن أضيف شيئاً يذكر لما يكتبه الفرنسيون. وفضلاً عن ذلك، فإنهم، وهذا هو المهم، لا ينتظرون مني أن أكتب عن أدبهم. أدبُهم لا يحتاجني.

على العكس من ذلك لم يفارقني شعور، ساذج بلا شك، أن الأدب العربي يحتاجني بقدر ما أنا أحتاجه، كان ذلك اعتقاداً ثابتاً لدي، ولولاه لما كتبت على الإطلاق. لم يفارقني شعور مبهم أن بمقدوري أن أضيف شيئاً إلى الأدب العربي، شيئاً بسيطاً، تافهاً، ربما لا شيء ... شعور ناجم بالضبط عن اطلاعي على الأدب الفرنسي والأوروبي بصفة عامة. يمكن أن أقول إنني درَستُ هذا الأدب ... كي أكتبَ مستقبلاً بالعربية، تعلمت الفرنسية، ويا للمفارقة، استعداداً للكتابة بالعربية. إنها أماني اختلقتها أو فرضت نفسها علي، ولا فائدة من

التساؤل عن مدى مطابقتها للواقع. إنها «روايتي العائلية»، أسطورتي الشخصية التي لم أنفك أحدث بها نفسي عن علاقتي بالأدب.

حين فكرت لأول مرة في موضوع بحث جامعي (كان ذلك سنة 1968)، اقترح علي أستاذ فرنسي أن أدرس «الماء» في رواية مارسيل بروست، **بحثاً عن الزمن الضائع**. اندهشت، واعتبرت الأمر فوق مقدرتي، فأعرضت عنه. الماء والزمن الضائع ... بعد أخذ ورد قر عزمي أن أدرس مسألة «القَدَر» في روايات فرنسوا مُورْياك. في الواقع لم يطرأ تغيير جوهري في الموضوع ولم يأخذ مساري الفكري مجرى آخر. أليس للقَدَر من الصفات ما للماء، الماء الذي لا يتوقف ويمر عبر منعطفات حرجة ومنعرجات غير متوقعة؟

لعل هذا ما لفت انتباهي فيما بعد لرواية غوستاف فلوبير، **التربية العاطفية**، حيث يبرز الماء منذ الأسطر الأولى. ولقد التزمت ذات يوم بالكتابة عنها في مؤلَّف جماعي ذي شأن كان سيصدر بالإيطالية، عن الرواية في بعدها العالمي، غير أنني ترددت معتقداً أنني لست جديراً بالقيام بهذا العمل، وفي النهاية تخليت عنه. تأسف الباحث الإيطالي المشرف على المشروع وقال، إن تذكرت جيداً، إنه كان يترقب أن أقدِّم مقاربة خاصة للرواية. كلام يثلج الصدر، أن يكون ما تقول، ما كان يمكن أن تقول، ما لم تقل، فريداً من نوعه. تبين لي فيما بعد ما قد يكون المقصود، أنني سأمنح مسحة، لنقل عربية، للرواية، نغمة مستطرفة مميزة، شيئاً لا يمكن أن يأتي به إلا قادم من ثقافة مختلفة، غير أوروبية، من لغة الضاد (لنلاحظ مرة أخرى أن الأمر مبني على «لن تتكلم لغتي»). ولما سمعت قول الأستاذ

تملكني شيء من الندم على ترددي وإحجامي، وإلى اليوم أحِنُّ إلى هذا العمل الفريد النادر الذي لم أنجزه وليست لي أدنى فكرة عن مضمونه ومحتواه. ها أنذا فخور بدراسة رائعة لم أقم بها، كما أنني فخور بكل الدراسات، وما أكثرها، التي لم أنجزها، والتي ظلت وعوداً وأوهاماً وأماني. ما أجمل ما لم أقم بكتابته!

لن تتكلم لغتي: منذ الصغر وأنا أصادف هذه اللازمة في طريقي، أرددها، أبوح بها يومياً لنفسي، وحين أتناساها يذكرني القراء لا مَحالة بها. وجدت نفسي دوماً في خضم جدال بين اللغات، حرب شرسة، سجال مع الآخر ومع نفسي طبع مختلف كتاباتي. وهكذا، حين صدرت ترجمة **الكتابة والتناسخ** (1985)، أبدى البعض تحفظاً من كون هذا الكتاب أُلِّف بالفرنسية، في حين أن موضوعه، كما لمح إلى ذلك أحدهم، يتناول جانباً من الثقافة العربية. واعتقاداً مني أنني سأصحح الأمر، أصدرت بعد ذلك كتاب **الغائب** (1987) بالعربية. كنت على يقين أن الناس، كل الناس، سيحبذون كوني نشرته بالعربية، وسيثنون على مساهمتي في «إغناء» ثقافة أعتقد في قرارة نفسي أنني أنتمي إليها، باختصار سيحمدون الجهد الذي بذلته من أجل كشف بعض خفاياها وأسرارها. كان موجها بطبيعة الحال للقراء العرب، وأيضاً، وإن بصفة غامضة، لأصحاب الاختصاص من أساتذة وطلبة خارج العالم العربي. وبناء على ذلك، أرسلت نسخة منه إلى جامعي من أصل عربي يُدَرِّس في فرنسا وينشر أبحاثه عن الثقافة العربية بالفرنسية. شكرني في رسالة جوابية باللغة نفسها وأظهر تقديره لما أقوم به من أبحاث (بيد أنه لم يقرأ **الغائب**، وسأشرح

لماذا)، ثم أضاف شيئاً لم يكن في الحسبان، نصحني بأن أكتب «من الآن فصاعداً» d'ores et déjà، بالفرنسية: عبارة كانت، وما زالت، تثير الرهبة في نفسي، لست أدري بدقة لماذا، ويقيناً أنني لن أستعملها أبداً. لا أتذكر بالضبط ما أورد من تعليل، ربما قصد أن كتاباتي سيكون لها وقع أكبر إذا صدرت بالفرنسية. كان ينبغي، إذن، أن يُكتبَ **الغائب** بالفرنسية، تمت دعوتي وبدون لفّ أو دوران إلى قطيعة مع الكتابة بالعربية وإلى التوجه لجمهور مغاير. جميل أن تَدرُس المتون التراثية، لكن افعل ذلك بالفرنسية لأن الخلاص بها. أما العربية، فاكتُب عنها، لكن إياك أن تكتُب بها، وإلا ستظل حبيسها ولن يلتفت إليك أحد خارجها. وهكذا لم يعد النقاش عن موضوع الكتاب، وإنما عن لغته. اكتُبْ بالفرنسية ويمكن إذاك أن أقرأك.

لم ألتفت بجد في حينه إلى النصيحة، اعتبرتها واهية، أو على الأرجح لم أود التفكير فيها. في الفترة الأخيرة كنت لمدة يومين في إحدى العواصم الأوروبية بدعوة من أستاذة أصلها غير عربي، مختصة في الأدب العربي الحديث. التقيت بطلبتها وتجاذبنا أطراف الحديث، وفي الغد وقبل أن أتوجه إلى المطار، جلست وإياها في أحد المقاهي ودار الكلام عن قراءاتنا وعن كتابنا المفضلين، وكان لا بد أن نتطرَّق إلى الإصدارات العربية، فأسَرَّت لي ضاحكة أن شعراء يهدونها دواوينهم ويقولون لها: «ترجمي!»، وكأن مصيرهم بيدها. كان حديثي معها بالعربية، لغة تتقنها وتتصرف فيها بمهارة فائقة، وفي لحظة قالت لي إنها بشكل عام لا ترتاح كثيراً إلى ما يصدر بالعربية، وأمام ذهولي – الذي في الحقيقة لم يكن له مبرر – أضافت أن

العربية بالنسبة لها «لغة عمَل» (لم تقل لا غير). أدركتُ حينئذ لماذا لم يقرأ الأستاذ الفرنسي كتاب **الغائب**، لأنه يقرأ أساساً بالفرنسية ولا ينظر في نص عربي إلا عند الضرورة القصوى، ضرورة العمل.

بادئ الأمر، كنت قد أنجزت مُسودّة **الغائب** بالفرنسية، لكنني حرصت على إصداره بشكل آخر، أعدت كتابته بالعربية، لا أدري لماذا، لأي غرض، وفاء لأي مبدأ، إذعاناً لأي تصوّر. ربما قمت بذلك دفاعاً عن لغة بدت لي مهضومة، ربما بالأحرى تضامناً مع مؤلفين أحببتهم في صغري، من أمثال توفيق الحكيم وطه حسين، لم يكونوا يخفون إعجابهم بالأدب الفرنسي. في تمارين الإنشاء المدرسي، كنت أحتمي بهم. ضد من؟ كنت أقرؤهم بالعربية وذهني منصرف إلى الفرنسية. منذ ذلك الحين وموضوع اللغة يهيمن على تفكيري، لم أنفك أطرحه، بل إنه السؤال الأساس في كل ما كتبت. كان يلزم انتزاع حق الكتابة باللغة العربية وفرض نفسي ككاتب عربي يواجه رهاناً صعباً، مجنوناً، ألاّ يكتُبَ كالأوروبيين، وأن يَختلف في الآن عن المؤلفين العرب الذين اطلع على مصنفاتهم.

تُولي الروائية الفرنسية ناتالي سارُوت عنايتها بما لا يقال أثناء التخاطب، بما يعتمل خلسة بين الكلمات. تتلخص مسرحية لها عنوانها **بسبب نعم أو بسبب لا**، في جدل بين شخصين تعرضت صداقتهما لانفصام يسعيان جاهدَين إلى تبين دوافعه. حصل التصدع يوم حكى أحدهما نجاحاً حققه في أحد مشاريعه، فقال له الآخر: جيِّد ... هذا الأمر C'est bien... ça. لم يستسغ هذا الكلام واعتبره إهانة لأن صاحبه وضع فاصلاً بين «جيّد» و«هذا الأمر». رأى في

التوقف العابر علامة استعلاء أو استخفاف. تذكرت هذه المسرحية يوم انتهيت من تصحيح بروڤات «الأعمال»، لنَقُل الكاملة، تجربة شاقة ومضنية. في ذلك اليوم بالذات التقيت صدفة بطالبة لم أرها منذ ما يقرب من عشرين سنة. وكالعادة تجاذبنا أطراف الحديث بالفرنسية، فوضعت علي السؤال المعهود: ماذا تهيئون الآن؟ بصفة عامة أراوغ في هذه الحالة وأوجه الحديث إلى موضوع آخر، إلى قراءاتي، لكنني هذه المرة (كنت متعباً) أجبت أنني قمت بمراجعة كتاباتي قصد نشرها كاملة. تهلل وجهها سروراً وحماساً، بيد أن شيطاناً لعيناً أوحى إلي أن أضيف: بالعربية. ماذا حدث؟ أشاحت بناظِرَيها وطأطأت رأسها ... اختفت الابتسامة فجأة، انتهى الحماس، تلاشى الاهتمام والتضامن، وساد وجوم كريه. مضيت إلى حال سبيلي وأنا مشوش الذهن، أردّد بيت جرير:

فَغُضِّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِن نُمَيْرٍ فلا كَعْباً بَلَغْتَ ولا كِلابَا

الظاهر أنها لم تستسغ صدور أعمالي باللغة العربية، إنه شيء لا يعنيها أو يضايقها، فلم تكلف نفسها حتى أن تسألني، مثلاً، عن التاريخ المرتقب للنشر أو عن الدار التي تكفلت به. خطرت ببالي حينئذ عبارة مسرحية ناتالي ساروت: «جيِّد ... هذا الأمر». لكن الذي أقلقني أنني لمدة وجيزة، ثانية أو ثانيتين، شعرت بأنني «أخطأت اللغة»، خجِلْتُ من كتابتي بالعربية، وحين استعَدْتُ إدراكي خجِلتُ من خجَلي.

الواحدة بعد الألف

لعل أغرب حكاية روتها شهرزاد هي تلك التي توجد في الليلة الواحدة بعد الألف في طبعة ماكسيميليانوس هابخط. واللافت للانتباه أن شهرزاد تسندها إلى «صاحِب». ترى من هو هذا الصاحب الذي نقلت الحكاية عنه؟

يصغي شهريار إلى ما ترويه شهرزاد بهدوء كعادته، لكنه في لحظة ما يتدخل ويقول لها: «الحكاية التي حكى اليك صاحبك تشبه لحكاية ملك انا اعرفه». بصفة مبهمة يحيل شهريار إلى حكاية أخرى، حكاية ملك يعرفه لكنه لا يفصح عن هويته أو يهاب الإفصاح عنها. إنه ليس متيقناً تماماً من المعني بالأمر، لذلك فهو في حيرة من أمره، يحاول جاهداً أن يهتدي إلى كنه الحكاية، إلى شيء غاب عنه، مع أنه في قرارة نفسه يعرفه وإن بصفة غامضة. في أفق تفكيره يتراءى ملِك، كما يتراءى في أفق شهرزاد صاحِب.

تواصل شهرزاد حكايتها وفجأة يهتدي الملك إلى حقيقة الأمر فينطق بما كان يختلج في صدره بشكل مبهم: «والله هذه الحكاية حكايتي وهذه القصة قصتي». فجأة «انتبه وأفاق من سكرته»، فكأنه نسي ماضيه ونسي نفسه وكل ما جرى له فصار بحاجة إلى من يذكره ويقول له من هو. فكأن كل ما حدث لم يحدث، أو حدث لغيره، لكن الحقيقة أن شهرزاد كانت تروي حكايته بالضبط.

أثناء سردها لم تخاطبه مباشرة، تحدثت عنه بضمير الغائب، ودون أن تذكره بالاسم. أعادت على مسامعه القصة الأولى في الكتاب، قصتها معه، القصة-الإطار. غدت القصة الأُولى هي الأخيرة، واختتم الكتاب ببدايته. وهنا تبرز فكرة مذهلة: لو لم ينتبه شهريار، لو لم يفق من «سكرته»، لاستمرت شهرزاد في السرد، لأعادت كل ما سبق لها أن حكته منذ الليلة الأولى إلى أن تصل إلى الليلة الواحدة بعد الألف، وحينئذ سوف تعيد ذكر القصة الأولى ولن يلتفت شهريار إلى ذلك، فتسرد من جديد ما سبق لها أن سردته، وعلى هذا النحو سيتكرر الكتاب إلى ما لا نهاية.

فهرس

من الكتاب:

... «حين كنا تلاميذاً كان معلمونا ينصحوننا، بخصوص تمرين الإنشاء، أن نراجع ما كتبنا بهدف استدراك ما قد يكون فيه من أخطاء لغوية، قبل أن نسلمه لهم للتصحيح. كنا نعتبر الخطأ شيئاً عرضياً، مرده إلى الإهمال ويكفي قدر من التركيز لتلافيه. مراجعة سريعة وتنتهي مهمتنا، هكذا كنا نرى الأمر. أما اليوم فإنني أعيد النظر في ما كتبت عشرات المرات، ولا أتوقف إلا وفي ذهني أنني إن أعدت القراءة سأكتشف هفوات جديدة. خلافاً لما كنت أعتقد في صغري، اتضح لي أن الخطأ ليس شيئاً يحدث أو لا يحدث، إنه على العكس المكون الأساس للكتابة، معدنها وطبعها. أن تكتب معناه أن تخطئ. تساءل رولان بارت عن السكرتيرة المثالية التي لا ترتكب أخطاء حين تقوم برقن نص من النصوص، وأجاب: ليس لها لاوعي.» ...

منشورات المتوسط

«في العمل الفلسفي، عقدتُ العزم على أن أتخلى عن الأهداف الكبرى وأن أعتبر نفسي سعيداً إن تمكنت ببساطة، هنا وهناك، من إيجاد موطئ قدم على قطعة صغيرة جداً من أرض صلبة، في المستنقعات الضبابية المتقلبة. هكذا انتقلتُ في حياتي من يأس إلى يأس، ومن تماسُك إلى تماسك.»

إدموند هوسرل

